الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

معهد اللغة و الأدب العربي

جامعة الجزائر

الموضوع

الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر

« شعر السبعينيات نموذجا »

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير

في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب : عبد الحميد هيمة

إشراف الأستاذ : الدكتور : عبد الله حمادي

سنة 1415 هـ - 1995 م

بسم الله الرحمن الرحيم

❁ . . الحمد لله الذي هدانا لهـــذا ،

و ما كنا لنهتدي لو لا أن هدانا الله . . . ❁

(الأعراف ـ 43)

- مقدمـــة :

يتصدى هذا البحث لدراسة بنية الصورة الفنية في الشعر الجزائري الحديث ، في فترة السبعينات ، و ذلك باعتبار أن عنصر التصوير في النقد الحديث من أهم عناصر العمل الفني ؛ إنه القوة الخالقة في الشعر ، لذا فإن الاتجاه إلى دراسة الصورة الفنية يعني الاتجاه إلى روح الشعر.

كما أن العمل الشعري لا يقصد به مجرد التعبير بل يتعداه إلى رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال في وجدان الآخرين ، و الفرق بين الشعر و النثر ليس في الوزن و القافية بل في طريقة استعمال اللغة ، فالكلام النثري إعلامي إخباري ، والكلام الشعري إيحائي تخييلي يقوم على الصورة التوليدية المتصفة بأبعادها الرمزية و الأسطورية التي تكشف عن الجوانب الخفية في التجربة الفنية .

و من هنا تأتي أهمية هذه الدراسة أو الرحلة التي تطوف بنا في سماء الابداع الشعري الجزائري المعاصر ، وهي رحلة يظفر فيها القارئ بالسحري و الطريف والعجيب ، .. من أنماط التصوير الفني ، كما يجد فيها ملامح الصورة الفنية ، و أهم سماتها المميزة في المتن الشعري السبعيني .

و البحث لا يقف عند هذه الحدود الزمنية ، بل يتتبع تطور هذا المتن إلى أواخر الثمانينات باعتبار أن هذه التجربة حركة فنية متواصلة مازال أصحابها يبدعون إلى يومنا هذا .

- أسباب اختيار الموضوع :

الحق أن اختيار هذا الموضوع يعود إلى زمن بعيد أيام كنت طالبا أحضر شهادة الليسانس بمعهد الاداب جامعة قسنطينة في الفترة الممتدة مابين (1986 - 1990) ، فقد تعلقت آنذاك بالشعر الجزائري الحديث من خلال القراءة ، التي اتخذت في ذلك الوقت شكل المطالعة السريعة و بمرور الوقت توثقت صلاتي بهذا الشعر ، و بدأت أفكر في ضرورة إعادة النظر في تجربة الشعر الجزائري الحديث من خلال منطلقاته النظرية ، و من خلال التراكمات الابداعية الهائلة لهذه التجربة ، و لما أتيحت لي فرصة الدراسات العليا سارعت إلى اختيار هذا الموضوع :

الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر « جيل السبعينات نموذجا »

أما الأسباب التي اجتذبتني لهذه الدراسة ، فيمكن إجمالها فيما يلي :

1 - ماكنت أسمعه و أقرأه في الصحف و المجلات من طروحات مختلفة ، و أحيانا متناقضة حول الشعر الجزائري الحديث خاصة ما تعلق منه بفترة السبعينات .

2 - تحامل بعض الدراسات على الشعرالسبعيني ، و نعته بكل أوصاف الضعف ، والانحطاط الفني ، و التبعية للشعر المشرقي ، في حين نجد كثيرا من التجارب التي استطاعت تحقيق قدر من التطور الفني .

3 - تناثر المادة الشعرية لفترة السبعينات و كثافتها من حيث الكم و الكيف ، وهذا يقتضي جمعها و دراستها دراسة موضوعية ، خاصة إذا علمنا أن الدراسات الأكاديمية في هذا المجال - وهي قليلة - تركز دائما على مجموعة من الشعراء - لسبب أو لآخر - و تهمل الكثير ممن حققوا الثراء و الخصوبة للشعر الجزائري .

4 - حاجة شعرنا المعاصر إلى دراسة تتناول جوانبه الفنية على ضوء مستجدات النقد الحديث ، و تحاول الاجابة عن التساؤلات الابداعية الكثيرة التي يطرحها هذا المتن ، في محاولة لتأسيس شعريته ، و تعزيز وجوده ، و تمتين كيانه في سياق الشعرية العربية الأصيلة .

5 - و أخيرا محاولة الاسهام في خدمة الثقافة الجزائرية ، و النهوض بأدبنا الحديث الذي كان إلى زمن قريب يعاني الاهمال و التهميش .

- تحديد منهجية البحث :

فيما يتعلق بالمنهج ، حاول البحث أن ينفتح على أكثر من منهج نقدي ، على اعتبار أن المناهج ماهي إلا وسائل ننفذ من خلالها إلى رحم النص الأدبي ، و بما أن كل منهج يركز على جانب من النص دون الجوانب الأخرى فإنني آثرت أن أستعين في هذه الدراسة بأكثر من منهج ، بداية بالمنهج النفسي التحليلي ، إلى المنهج البنيوي ، وأخيرا المنهج السيميائي - إلى حد ما - و الذي يقوم على تحليل المادة الشعرية لاستحضار المتباعد الدلالي ، على اعتبار أنّ التحليل السيميائي أداةٌ متحررة من القيود ، تشغل الظاهر و الباطن ، و تعتمد على الفهم التأويلي غير المشروط ، ولا ينبغي أن يفهم من هذا وقوع البحث في الاضطراب و التضارب ؛ لأنني أحسب أنّ هذه المناهج النقدية تتكامل فيما بينها ، خاصة إذا تعلق الأمر بدراسة الجوانب الفنية.

و قد كنت في جميع الأحوال أحاول اختراق النصوص لا الدوران حولها ، والاختراق هنا يعني تفجير العمل الابداعي ، و إنارة خباياه في محاولة للتقاط العناصر الدفينة ، واستكشاف القيم الجمالية في النص الأدبي .

- و يضم هذا البحث خمسة فصول :

1 - **الفصل الأول** : وهو فصل نظري يشتمل على مدخل عام للشعر الجزائري المعاصر حاولت فيه الوصول إلى البؤرة الفنية التي تثير الانفعال في المتلقي من خلال العناصر التالية :

1 - التيارات الشعرية بعد الاستقلال .
2 - محاولة تأسيس القصيدة الجزائرية الحديثة .
3 - ملامح الخطاب الشعري الجزائري المعاصر .
4 - و أخيراً ينتقل البحث لدراسة مفهوم الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي ، و أهمية الصورة في النقد الحديث .

2 ـ **الفصل الثاني** : تناولت فيه دراسة أنماط الصورة الفنية في مرحلة التكوين الأدبي (بداية السبعينات) و هي : الصور التقليدية ، (صور عمود الشعر) ، الصور النفسية ، صور الطبيعة ، الصور الكلية ، صور تراسل الحواس .

3 ـ **الفصل الثالث** : عالجت فيه بنية الصورة الفنية في المرحلة الثانية ، و هي مرحلة التأسيس ، واكتساب الملامح المتميزة للقصيدة الجزائرية في أواخر السبعينات ، وذلك عبر محطات هي :
البناء الواقعي للصور ، صور المنتاج السينمائي ، الصور المتلاحقة ، الصور الارتدادية ، و الصور الاشراقية الصوفية .

4 ـ **الفصل الرابع** : استعرض بنية الصورة الفنية في فترة الثمانينات ، و التي تمثل بحق مرحلة تطور الرؤيا الحداثية و نضج و اكتمال القصيدة الجزائرية بعد الاستقلال و في هذه المرحلة نجد انتشار الصور غير العقلية ، و الصور السريالية الغامضة .

5 ـ **الفصل الخامس** ، تناولت فيه تجليات الرمز و الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر، و ذلك لما رأيته من حضور مكثف للرمز و الأسطورة في بعض التجارب التي رسمت لنفسها منهجا خاصا و متميزا داخل التجربة العامة .
و انتهى البحث بخاتمة احتوت مجمل النتائج التي توصل إليها البحث .

ـ المصادر و المراجع :

تنقسم المصادر و المراجع التي اعتمد عليها البحث إلى ما يلي :
1 ـ المجموعات الشعرية و الدواوين المطبوعة التي تمثل المتن الشعري الجزائري المعاصر .
2 ـ المراجع العربية : منها كتب تراثية قديمة كأسرار البلاغة ، و دلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني ، الحيوان للجاحظ ، منهاج البلغاء لحازم القرطاجني و غير ذلك . .
أما الكتب الحديثة فقد استفدت من كتابات الدكتور عبد الله حمادي ، عبد القادر فيدوح ، محمد ناصر ، جابر عصفور ، أدونيس ، و عز الدين اسماعيل . . . و غيرهم ، فضلا عن العديد من الكتب الأجنبية المترجمة و بعض الدوريات التي أضاءت لي الكثير من القضايا الغامضة حول موضوع الصورة الفنية في النقد الحديث ، و حول اشكالية التمييز بين المفهوم القديم و الحديث للشعر .

ـ الصعوبات :

لا يخلو البحث العلمي من صعوبات تعيق عمل الباحث ، و تجعل مهمته صعبة وشاقة ، و إن كنا نحسب أن ذلك أمراً طبيعيا في كل عمل علمي يطمح إلى نتائـــــج

تكون في مستوى تطلعات و طموحات الباحث ، إلا أنه بالاضافة إلى ذلك فقد واجهتني صعوبات خاصة أحصرها فيما يلي :

1- صعوبات الحصول على المصادر و المراجع نظراً لانها قليلة و موزعة في أمكنة مختلفة ، فيضطر الباحث للتنقل و السعي من مدينة إلى أخرى للحصول على الكتاب الواحد أو الكتابين ، أو لأنها غير متوفرة في المكتبات العمومية و الجامعية ، مما يضطر الباحث إلى طلبها من المكتبات الخاصة و قلما يحصل عليها .

2 - مشاكل المتن : و المتمثلة في شساعة المتن الشعري الجزائري في فترة السبعينات و الثمانينات ، و تنوع التجارب الأدبية مما اقتضى مني قراءة عشرات الدواوين ، و مراجعة الصحافة الوطنية لتلك الفترة ، ثم القيام بعملية انتقاء لأكبر عدد ممكن من الشعراء من أجل أن يكون البحث منفتحا على أغلب التجارب الشعرية الرائدة .

و قد جعلت هذه المشاكل مهمة البحث عسيرة جداً ، ليس لي فيها من زاد إلا الارادة و الصبر ، و تشجيعات أساتذتي الأفاضل .

و قد كان للمشرف الدكتور : (عبد الله حمادي) فضل كبير في إنجاز هذا البحث ، فقد فتح لي مكتبته الخاصة ، و حباني بتوجيهاته القيمة ، و نصائحه الثمينة ، ومنحني كل الرعاية و الاهتمام ، فكان بحق الأب الرحيم ، و المعلم المرشد ، و الصديق المخلص ، فله مني كل الشكر و التقدير و الاحترام .

- كلمة شكر :

أتقدم بالشكر الجزيل لكل الأساتذة و الأصدقاء الذين ساعدوني من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل و أخص بالذكر الأستاذ الفاضل الدكتور عبد الله ركيبي ، الدكتور عبد القادر فيدوح ، و الأستاذ ترشة مبروك ، ... حداد إدريس ، كما أتقدم بالشكر لإدارة معهد اللغة و الأدب العربي جامعة الجزائر على كل التسهيلات المقدمة .

و أخيرا أسأل الله أن يكون هذا البحث إضافة جديدة تمهد الطريق لمزيد من الدراسات و البحوث ، و الله الموفق .

سطيف في أفريل 1995 .

۞ الفصـــل الأول ۞

مدخل عام للشعر الجزائري المعاصر

1

- التيارات الشعرية بعد الإستقلال :

عانى الشعب الجزائري من ويلات الاحتلال الفرنسي حقبه طويلة من الزمن ، كان لها أثرها الخطير على الثقافة ، و اللغة العربية ، و كان من المفروض بعد استرجاع السيادة الوطنية عام 1962 أن يستتبع ذلك نشاط كبير للحركة الأدبية ، إلا أننا نفاجىء بذلك الصمت الرهيب الذي خيم على الأصوات الابداعية ، و جعلها تتوارى شيئا فشيئا ، و تستسلم للركود الذي أصاب الحياة الثقافية بصفة عامة ، خاصة في الفترة ما بين (62 - 1968 م) .

فقد كانت هذه الفترة « فترة صمت طويل ... و كنا نتوقع من جيل الرواد أن يواصلوا عطاءاتهم ليسجلوا لنا إنجازات ما بعد الاستقلال بروح متانية ، و بأدوات فنية مكتملة ، و لكن المراقب للحركة الأدبية في هذه الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشعراء انسحبوا من الساحة الأدبية أو كادوا » (1) .

و قد كان ذلك تحت تأثير جملة من الأسباب الموضوعية :

1 - انصراف بعض الشعراء الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا و توجههم إلى الأبحاث الأكادمية .

2 - الانشغال بالتدريس في الجامعة ، و تحمل أعباء تكوين الأجيال الصاعدة ، كما حدث مع الدكتور أبو القاسم سعد الله .

3 - انعدام الجمهور المتذوق للشعر بسبب الظروف الاستعمارية (2) .

4 - عدم وجود القارىء للشعر العربي ، لأن اللغة العربية كانت جد محدودة .

وأخيرًا فإننا نحسب أن الدافع الذي كان يحفز الشعراء على قول الشعر ، و يلهب مشاعرهم في فترة الثورة قد زال بعد استرجاع الحرية ، و كانت النتيجة أن فقد الشاعر عنصر «التحدي بعد انهزام الخصم ، و هو المستعمر الفرنسي الذي كان الشاعر الجزائري يكتب ليتحداه و ليعبر عن صموده ، و صمود شعبه » (3) ، و في هذا يقول شاعر الثورة (مفدي زكريا) :

أنا حطمت مزهري لا تسلني
و سلوت ابتسامي لا تلمني
غاض نبع النشيد و انقطع الو ..
حي و ضاع الغنا و أعفى المغني
أنا إن كنت شاعر الثورة الكبرى
فإني بخلفها لا أغني (4)

---

(1) شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 ، ص 78 .

(2) راجع محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت 1985 ، ص 161 - 163 .

(3) المرجع نفسه : ص 164 .

(4) صالح خرفي : الشعر الجزائري الحديث (الملحق) المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1984 ، ص19 .

إذًا فإن الفترة الممتدة ما بين (62 ـ 1968) كانت فترة ركود ثقافي واضح « و لا أدل على هذا الركود من تلك الصيحات المتعالية ، و المقالات التي كتبت عن الأزمة الثقافية ... فهذا يقترح عقد ندوات ، و آخر يقترح إصدار مجلات ، و ثالث يسميها أزمة ثقافية » (1).

و قد يكون سبب هذا الركود النشوة العارمة ، و الفرحة بالاستقلال التي أنست الناس كل شيء .

و ما أن أطلت السبعينات حتى كان الجيل الجديد الذي نما وعيه في ظل الاستقلال يخطو خطواته الأولى ، ثم سرعان ما يحدث ثورة هزت خمول الشعر ، و أنقذته من ذلك الركود الذي لازمه في الفترة السابقة ، فقد شهدت الجزائر ـ مع بداية السبعينات ـ أحداثا خطيرة في الميادين السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية ، استطاعت بفضلها أن تحقق الكثير من الانجازات المعتبرة ، فإذا كانت ثورة التحرير الكبرى 1954 قد فجرت كوامن الابداع لدى شعراء الثورة ، فلقد فجرت حركة التغيرات الجذرية في المجتمع الجزائري من تأميم للثروات الوطنية ، و تقرير العلاج المجاني ، و ديمقراطية التعليم ، و ثورة زراعية و ثقافية ، و إنجاز للقرى الاشتراكية ، و بناء قاعدة مادية لانطلاق الثورة الصناعية ... و غيرها ، فجرت كل تلك المظاهر علاقات جديدة في الشارع و البيت و المؤسسة ، و كان لابد لهذه التحولات الجذرية أن تحدث أثرها في الحياة الثقافية و الأدبية ، كان لابد لها أن تفجر شيئا جديدا يساير هذه التغيرات و يتطور معها ، فكانت الحركة الثقافية الجديدة التي أخذت تحل محل الركود « و ظهرت فئة من الشعراء الشباب ، راحوا يفرضون أنفسهم في الأوساط الأدبية ، و على ظهر الصحف و المجلات على اختلاف بينهم في المستويات الفنية ، و التجارب الشعرية » (2) ، و من هذه الصحف التي احتضنت الابداعات الجديدة مجلة « آمال » (3) ، « الشعب الثقافي » (4) فضلا عن « المجاهد الأسبوعي » (5) و غيرها .

وقد ساعدت هذه المجلات و الصحف على ظهور أقلام لم تكن معروفه من قبل من بينها:

(أولا) اتجاه يكتب الشعر العمودي و الحر ، و يزاوج بينهما و يحاول التجديد في إطار القصيدة العربية القديمة ، و يمثل هذا الاتجاه على الخصوص « مصطفى محمد الغماري ، عبد الله حمادي ، محمد ناصر، جمال الطاهري ، محمد بن رقطان ، عياشي يحياوي .... و غيرهم .

(ثانيا) اتجاه مال إلى الشعرالحر ، و أعلن التمرد و القطيعة بينه و بين الشعر العمودي ، و يمثل هذا الاتجاه : أحمد حمدي ، عبد العالي رزاقي ، أزراج عمر ، حمري بحري ، محمد زتيلي ، سليمان جوادي ، أحلام مستغانمي ... و غيرهم (6).

---

(1) عبود شلتاغ شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص 80 .

(2) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 166 ـ 167.

(3) مجلة صدرت عن وزارة الإعلام عام 1969 ، و تخصصت في نشر أدب الشباب .

(4) جريدة تابعة للشعب عام 1972 ـ 1975 .

(5) جريدة صدرت عام 1962 .

(6) راجع محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 167 و ما بعدها .

(ثالثا) تيار الشعر المنثور أو ما يسمى « بقصيدة النثر » و تمثله نتاجات عبد الحميد بن هدوقة في « أرواح شاغرة » ، و كتابات جروة علاوة وهبي ، و إدريس بو ذيبة و عبد الحميد شكيل » (1) ، و على العموم فإن هذا التيار الأخير لم يستطع فرض نفسه على الساحة الأدبية ، يقول الدكتور (محمد ناصر) معلقا على هذا النوع من الشعر : « و لا نكاد نجد فيه إنتاجا يستوجب التقسيم أو التنويه ، لضعفه الفني ، و لعل إمكانية إدراجه في النثر أصوب من إدراجه في الشعر ، ذلك لأن هذا التيار لم يصادف نجاحا و لا قبولا من طرف الشعراء ، و إنما هو يحاول أن يجد الأرضية التي يقف عليها ، بعد أن أخفق في إثبات ذاته في المشرق العربي » (2) .

و على العموم فإن قضية التجديد في الأشكال الشعرية عرفت خصاما و عراكا كبيرين ، « و قد ظهر ذلك خاصة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، التي قلبت الأوضاع المعاشية و الفكرية في الوطن العربي ، و إن كانت لهذه القضية جذور ربما عادت إلى « هل غادر الشعراء من متردم » أو إلى أبي العتاهية « أنا أكبر من العروض » (3) .

أما في الجزائر فلم يتح للشعر الجديد أن يظهر قبل سنة 1954، « و من المؤكد أن ظهور الشعر (الجديد) ... يرتبط أساسا بمعركة التغيير التي طرأت على الحياة في الجزائر » (4) ، نضيف إلى ذلك :

1 ـ شعور الأدباء بالحاجة إلى شكل جديد يعبر عن هذا التطور الذي حدث بعد أن تفتحت الأذهان و العقول .

2 ـ حاجة المجتمع إلى الجديد باستمرار كما هي سنة الحياة في نموها و تطورها »(5) ، و لكن يبقى أهم العوامل في ظهور الشعر الجديد « إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن هذا القالب التقليدي الهندسي الصارم ، إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة ، و يتفاعل مع التطورات السياسية و الثقافية و الاجتماعية»(6) التي تعيشها الجزائر .

و أخيرا يمكن إضافة عامل آخر هام، و هو التأثر بالشعر العربي الذي وفد إلينا من المشرق ، كشعر عبد الوهاب البياتي ، صلاح عبد الصبور ، نزار قباني و آخرين ... « فلا شك أن هذا الشكل الجديد في الشعر الجزائري المعاصر قد تأثر بهذه التجارب كلها فهو فرع من هذه الشجرة ، و لا يمكن أن نعزله عن هذا التراث الشعري » (7) ، و قد اعترف الدكتور (أبوا القاسم سعد الله) بهذا في كتابه « دراسات في الشعر الجزائري الحديث » يقول : « غير أن اتصالي بالانتاج العربي القادم من المشرق ـ و لا سيما لبنان ـ و اطلاعي على المذاهب الأدبية ، و المدارس الفكرية و النظريات النقدية ، حملني على تغيير اتجاهي

(1) شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص 86 .

(2) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 184 .

(3) رياض المرزوقي : " قضايا التجديد الشكلي " مجلة الآداب عدد 11 ، 12 / 1981 ، ص 160 .

(4) عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي ، ص 65 .

(5) المرجع نفسه : ص 65 .

(6) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 152 .

(7) عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي ، ص 67 .

و محاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر، و تمشيا مع هذا الخط ...نشرت أول قصيدة متحررة من الشعر الجزائري ... بعنوان طريقي » (1) بالبصائر عدد : 311 سنة 1955 مـ .

و مع هذا فإننا نحسب أن الاتجاه إلى القصيدة الحرة في الجزائر لم يكن دائما بدافع التقليد ، « فالعامل الأقوى ... نبع قبل كل شيء من حاجات نفسية ذاتية ، دفعت الشعراء الشباب إلى البحث عن قالب جديد يتماشى مع ما يحسون به داخل أعماقهم من إرادة التطوير و التغيير » (2) ، التي ارتبطت بالتحولات الجذرية الخطيرة التي حدثت في الجزائر بعد الاستقلال ، و حتى تلك التي حدثت في المشرق مثل : (نكبة فلسطين) .

إلا أن هذه التجربة الشعرية الجديدة كانت تفتقر لحركة نقدية بناءة ، و لنقاد مختصين يوجهون هذه الابداعات ، و قد ترك ذلك فراغا هائلا فسح المجال « لظهور كتابات تتجه اتجاها لا يخدم الحركة الشعرية ، و إنما يخدم قضايا هامشية » (3) .

و تحت تأثير بعض الكتابات « انفصل بعض الشعراء الشباب عن الآثار الشعرية التراثية ... و راح بعضهم يدعوا صراحة إلى الانفصال عن التراث القديم عربيا كان أم جزائريا » (4) ، و كان من نتائج ذلك خلق نموذج (شاعر الموضة) ، و هو نموذج زائف يقلد و ينقل من أشكال سائدة في بيئات أجنبية غريبة ، و كانت النتيجة عجز الكثير من التجارب الشعرية في تكوين فضاء شعري له بعض الاستقلالية .

إلا أننا رغم ذلك نسجل تلك القفزة النوعية في مسار الحركة الأدبية الجزائرية ، بفضل عطاءات إبداعية منحت الساحة الأدبية زخما خاصا و متميزا ، مما يجعلنا نعتبر فترة السبعينات ـ رغم بعض السلبيات ـ النقطة الأساس في بداية حركة شعرية جزائرية وليدة الاستقلال ، و قد أخذت هذه التجربة في التبلور و النضج أكثر فأكثر مع بداية الثمانينات ، حيث نلتقي مع جيل جديد يسعى إلى تكوين شعرية مفتوحة و متعددة ، أخص ميزاتها ديمومة التوتر ، و عدم القناعة و الرضا .

و بهذا تكون مرحلة النضج الحقيقية للشعر الجزائري بعد الاستقلال ترتبط بفترة الثمانينات ، بفضل عطاءات إبداعية متميزة تكشف عن تطور كبير في وعي الشاعر ، و بداية خلق علاقة جديدة مع تراث ، ليس عربيا فحسب ، و لكنه يأخذ من الانجازات الفكرية و الفنية العالمية أيضا .

أما في ما يخص الجانب الشكلي فإننا نلاحظ ظاهرة ملفتة للانتباه ، و هي ظاهرة التعايش بين الشكلين العمودي و الحر ، فإذا كانت فترة السبعينات قد رفعت شعار القطيعة مع القصيدة العمودية ، و نعتتها بأقبح النعوت باعتبارها « لبوسا مهترءا لا يتماشى مع الحياة المعاصرة » (5) ، فإن فترة الثمانينات تمثل ذلك التواصل مع الموروث

---

(1) أبوا القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 52 .

(2) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية ، ص 161 .

(3) المرجع نفسه : ص 171 .

(4) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث .... » ، ص 173 .

(5) المرجع نفسه : ص 182 .

لا على الصعيد الفكري و الثقافي فحسب ، بل على الصعيد الشكلي أيضا ، و أعني بذلك الرجوع إلى القصيدة العمودية ، أو محاولة التأسيس للقصيدة العمودية الحديثة (1).

فقد ظل الشعر الجزائري في الغالب الأعم وفيا للشكل القديم ، يكتب الشعر الحر إلى جانب الشعر العمودي ، كما هي الحال عند الدكتور(عبد الله حمادي) الذي عاد إلى القصيدة العمودية في تجربته « رباعيات آخر الليل » (2) ، بعد أن جرب الشعر الحر في ديوانه « قصائد غجرية » (3).

و كأن الشعراء بعودتهم إلى الشكل العمودي يدركون ما لهذا الشكل من قدرة على استيعاب المضامين الحديثة ، و ليس هذا فحسب فقد أدرك الشاعر الجزائري أيضا وظيفة الشكل في التجربة الفنية فلكل تجربة شكلها المناسب ، بحكم ارتباط الشكل بالمضمون .

(1) راجع .عبد الله حمادي : " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية " مجلة الثقافة و الثورة عدد 10 / 1983 .

(2) نشرت تلك الرباعيات 24 رباعية ، سنة 1985 بعنوان « رباعيات حمادي » راجع مجلة الثقافة عدد 85 . يناير - فبراير، 1985 ، ص 281 .

(3) عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983

ـ محاولة تأسيس القصيدة الجزائرية الحديثة :

في البداية يمكن القول بأن بدايات النهضة في أي مجال تتراوح عادة بين رواسب القديم، و بشائر التجديد، و إن كانت في الغالب أكثر تجاوبا مع الماضي، و هذا ما يظهر بجلاء في شعرنا الجزائري الحديث، الذي بقي إلى يومنا هذا محافظا على شكل القصيدة العمودية، و كأن للشكل على هؤلاء الشعراء سلطانا أكبر من سلطان الشعر.

و الحق أن الابداع لا يرتبط بالشكل بقدر ما يرتبط بالشعرية لدى الشاعر نفسه، « و إذا كان من البديهي أن تؤثر التطورات السياسية و الاجتماعية و الفكرية في مضمون الشعر، فإن تأثيرها في شكله يحتاج إلى وقت غير قصير ... وارتباط الفنون الأدبية بالطبائع و النفوس و الأذواق، يجعلها بطيئة التحول، في حاجة إلى وقت طويل، و تحولها لا يكون طفرة واحدة، و إنما يتم بدرجات و مستويات متداخلة » (1).

و هذا ما نلحظه بجلاء في شعرنا الجزائري الحديث الذي لا يزال محافظا على شكل القصيدة العمودية (2)، و إن كان قد استطاع تطوير مضمونها، و يمكن للدارس أن يلاحظ في هذا المجال « أن الشعر العربي مهما يوغل في التجديد يظل مرتبطا على نحو ما ببعض المظاهر الفنية في تراث الشعر العربي القديم ... و لذا يلاحظ الدارس كثيرا من المفارقات في الشعرالعربي الحديث، بين العصرية الغالبة، و بعض سمات التقليدية » (3)، فمازالت بعض التجارب تقتفي أثر القصيدة العمودية محققة لها ـ رغم ذلك ـ الكثير من مظاهر الحداثة، مما يجعلنا نعيد النظر في هذه (القصيدة العمودية) التى ظلمها النقاد عندما وصفوها بالرجعية و التقليد، ووصفوا أصحابها بالمقلدين و الرجعيين، محاولين البحث في تجربة الشعر الجزائري الحديث لوضع مفهوم الحداثة الحقيقية.

ـ فما هو مفهوم الحداثة، و كيف يمكن تصور حداثتنا الشعرية الآن ؟ !.

في البداية نلاحظ أن تاريخ الأدب العربي قد عرف حديثا عن الحداثة منذ العصر الأموي فقيل مثلا : « بشار(95 ـ 167 هـ) رأس المحدثين » ثم ثار جدل كبير عن المحدثين في العصر العباسي، و في أدبنا العربي الحديث نجد (عباس محمود العقاد) يصف مدرسته « مدرسة الديوان » بالمدرسة الحديثة، و هذا ما يعقد المسألة كثيرا ، و يجعل الحداثة مفهوما متغيرا أوظاهرة زمنية.

ـ فهل يمكن إيجاد مفهوم الحداثة كما نتصورها، أو كما نطمح أن نمارسها ؟! ...

---

(1) إبراهيم رماني : أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب باتنة 1985، ص 78.

(2) راجع قصائد مصطفى محمد الغماري في دواوينه : أسرار الغربة، قصائد مجاهدة، أغنيات الورد و النار و غيرها ... » و كذا قصائد الدكتور عبد الله حمادي، في ديوانه : تحزب العشق ياليلى و عياش يحياوي في د يوانه تأمل في وجه الثورة ...

(3) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط 2، دار النهضة العربية، بيروت 1981، ص 391 .

ترى (سلمى الخضراء الجيوسي) أنه بالامكان تحديد الحداثة « من خلال علاقة البناء الفني بالزمن » (1) ، فنحن نعد هذا الشاعر أو ذاك شاعرا حديثا انطلاقا من موقفه من العالم ، و رؤيته للحياة ، « و ينظر (شكري عياد) إلى الحداثة كمفهوم تاريخي متغير ...

بينما يميل (كمال أبو ديب) إلى اعتبار الحداثة ظاهرة مطلقة ، تمتلك على الأقل عددا من المكونات اللازمة تتجلى في انتقال محور الفاعلية الابداعية من مستوى الخطاب (message) إلى مستوى الترميز (code) » (2) ، في حين (جبرا ابراهيم جبرا) يرى أن : « الوضوح المطلق ليس حداثيا ، و إنما الحديث هو الذي يعي أن ليس ثمة شيء واضح منجز أو بسيط ، و يجب على المبدع أن يقرر ذلك فيما يبدعه ؛ لأن الشاعر الذي يحدد المفاهيم بوضوح و بساطة - في نظر الحداثي - يقوم بعملية إغلاق لإمكانية التفسير ، و الايحاء و الاشعاع ... العمل الابداعي ليس شيئا منتهيا منجزا ، بل هو امكانية إيحاء و تأويل » (3) .

و من هنا فإن النص الحديث « يخرج من دلالة مغلقة نهائية ، و يضع نفسه في احتمال بنيوي و دلالي ؛ أي النص الذي يفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات » (4) .

أما (محمد بنيس) فيذهب إلى أنه لابد من التمييز بين الحداثة كما تطرح في أوربا ، و بين الحداثة في العالم العربي ، و هو بذلك يحذر من « تبني مصطلحات لم نقم بانتاجها و لم يطرحها واقعنا » (5) ، فالحداثة أو « المودر نزم » الأوربية « تتمرد على المعايير ، و تنطوي على عداء لافت لمفهومي (التطور) و (التقدم) ؛ لأنها في بعض تفسيراتها قرينة حضارة تحولت عن قداسة (الكلمة) إلى قداسة (الرقم) ، على نحو ينفصل معه المتصل القديم (الله - الطبيعة - الانسان) ليقع الانسان في شرك الآلة ، و براثن المدينة الصناعية، و يفقد الايمان في حياة لم يعدلها هدف سوى انتاج السلع » (6) ، و ليس الأمر كذلك في حداثة الشعر العربي « ذلك لأن نصوص الحداثة العربية المعاصرة تنطوي على « أنا » لا تزال تحلم ببعض ما تمردت عليه نظيرتها الأوربية » (7) ، لذلك يدعو (حمادي صمود) : « إلى البحث عن الحداثة في منجزاتها أي أن نستقرىء النصوص للوصول بعد حصيلة من الاسقراءات إلى رسم حد للحداثة » (8) .

---

(1) راجع ندوة الحداثة في الشعر ، مجلة فصول ، المجلد الثالث عدد1 / 1986 ، ص 262 .

(2) صالح جواد الطعمة : "الشاعر العربي المعاصر و مفهومه النظري للحداثة " فصول عدد 4 / 1984 ، ص 11.

(3) راجع ندوة الحداثة في الشعر ، مجلة فصول ، ص 267 .

(4) المرجع نفسه ، ص 268 .

(5) صالح جواد الطعمة "الشاعر العربي المعاصر و مفهومه النظري للحداثة فصل 4 / 11

(6) جابر عصفور : " معنى الحداثة في الشعر المعاصر " ، فصول 4 / 39

(7) المرجع نفسه ، ص 39 .

(8) صالح جواد الطعمة "الشاعر العربي المعاصر ... " فصول 4 / 12 .

و من هذا المنطلق سيكون بحثنا عن الحداثة استقراءً للنصوص دون أية سلطة فوقية لمفهوم معين ، كما ينبغي أن يكون محادثة للواقع العربي لا الواقع الأوربي ، الحداثة شيء نبنيه ، وليست شيئا نقع فيه ، شيء يخلقه النص دوندا أحكام تعسفية مسبقة ، و أي محاولة لتبني المفاهيم الغربية الحديثة ، و محاولة فرضها على أدبنا محاولة فاشلة ؛ لأن الحداثة الغربية تنطلق من واقع مغاير لواقعنا ، و مناقض له .

إن الحداثة في أدبنا العربي - في نظر أدونيس مثلا - « تعني فنيا تساؤلا جذريا ، يستكشف اللغة الشعرية و يستقصيها ، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية ، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل ، و شرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للانسان و الكون » (1) .

الابداع بهذا الفهم مغامرة فريدة « الابداع دخول في المجهول لا في المعلوم » (2) ، و بتعبير آخر تصبح القصيدة « سؤال ضمن السؤال ، أو سؤال يتجاوز السؤال » (3) ، فليس المهم في الشعر أن نبحث عن الجواب بل أن نتقن طرح الأسئلة و لذلك فنحن حين نقرأ الشعر ينبغي أن نستبدل الفهم بالتأمل ؛ لأن الشاعر الحديث لا يطرح في شعره أفكارا واضحة جاهزه و منتهية كما هي الحال في شعرنا القديم ، « وإنما يمد كلماته كمائنا و أشراكا للتقاط عالم غائب » (4) .

و هذا يجعلنا نؤسس مع أدونيس لمفهوم جديد للشعر لا يكمن في تبدلات الشكل بل في طريقة استعمال اللغة ؛ فالكلام الشعري يقوم على ما يسميه أدونيس « المجاز التوليدي »(5) الذي يتضمن أبعادا رمزية صوفية و أسطورية ، تكشف عن الجوانب الأكثر خفاءً في التجربة الانسانية ، و يسعى إلى معرفة الجانب الميتا فيزيقي بعيدا عن منطق العقل ، و الميتافيزيقا * « موقف تساؤل مطلق ، حس عميق بالانخلاع ... ، إنها المعرفة الشعرية التي تبتغي تعرية العالم و لقاء الذات في حيويتها البدائية من قبل أن تحنطها المفاهيم في قالبية ميتة » (6) على حد قول (ملارميه) : « التعبير باللغة الشعرية ، و قد أرجعت إلى إيقاعها الأساسي إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود » (7) .

---

(1) أدونيس : الثابت و المتحول - صدمة الحداثة - ط 4 ، دار العودة ، بيروت 1983 ، ص 161 - 165 .

(2) المرجع نفسه : ص 312 .

(3) المرجع نفسه : ص 314 .

(4) المرجع نفسه : ص 314 .

(5) المرجع نفسه : ص 314 .

* في نزوع الشعر العربي الحديث نحو الميتا فيزيقية تعبير عن (أزمة الهوية) و تبدوا إشكالية الهوية فيما اصطلح عليه (بصدمةالحداثة) التي بدأت مع النهضة لتشتد مع الوعي الحديث الذي يعاني انفصاما حادا بين ماض قومي ، و ماض غربي .

- راجع ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 99 .

(6) المرجع نفسه : ص 97 - 98 .

(7) البيريس : الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين ، ت . جورج طرابيشي، منشورات عويدات ، بيروت 1965 ، ص 130 .

و هنا تكمن الخاصية الشعرية في التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة ، فهذه اللغة محدودة ، في حين أن هذا العالم غير محدود ، و لا نستطيع أن نعبر بالمحدود عن غير المحدود (1) ، إلا إذا شحنا هذه اللغة بطاقات جديدة تتيح لها امكانات التجاوز و الاختراق و إلغاء الحدود ، لذلك نجد مصطلح الحداثة عند (عز الدين اسماعيل) يشير «إلى الابتداء و الخرق ، و الانتهاك ، و عنف الخروج على ما هو متعارف عليه » (2) ، و هي صفة « تنصرف إلى الفعل ؛ لأن الحداثة قرينة (الإحداث) بالشعر في العصر، و ذلك على عكس (المعاصرة) التي تنصرف إلى مجرد الوجود في العصر ، دون أن تقتضي دلالة فعل الخرق الذي يقوم به الشعر ... و (الحداثة) فعل يقوم على الاختيار الواعي المتجاوز، على عكس (المعاصرة) التي هي مجرد وجود في الزمان لا ينطوي على هذا النوع من الاختيار بالضرورة) (3) .

و هذا التمييز بين مصطلح الحداثة و المعاصرة تمييز ضروري ؛ لأنه يساعدنا على فض الاعتقاد السائد الذي يجعل كل من ترك الشعر العمودي ، وانصرف إلى الشعر الحر شاعراً معاصراً أو حداثيا ، « و المؤكد أن كل " الشعر الحر " معاصرا على أساس زمني ، و لكن ليس كله محدثا على أساس رؤية العالم » (4) .

و لعل أولى التساؤلات التي يثيرها هذا الكلام موقف الحداثة من التراث العربي القديم ، وباستقرائنا لكتابات شعرائنا المعاصرين نستطيع الوقوف على موقف الشاعر الحديث من التراث ، و الذي لا ينطوي على رفضه ـ كما يزعم البعض ـ « بل يتميز بالعودة المتبصرة الواعية إليه ، و تخير العناصر التي تعد حية ... أو ذات دلالات متجددة ... أو تثبت جدواها للحياة القادمة (5) .

و بهذا المعنى لا أجد سببا البتة لإثارة التضاد التقليدي بين الحداثة و التراث ، فالحداثة و إن كانت تنطوي على قلق دائم يتجاوز الزمان ، فانها لا تنافي التراث بل تتمثله تمثلا واعيا ... الحداثة ليس المقصود منها العزف على وتر الجديد ، و إهمال القديم كلية ، وإنما هي النظرة الشاملة الواعية الفاحصة إلى هذا التراث القديم بمنظار جديد ، و مما يؤسف له حقا أن عددا من المثقفين يظنون أن الحداثة يتوقف حدها عند تحطيم الجدار الشكلي للقصيدة ، و الدوس على ديباجة العمل الفني ، متناسين أبجديات الحداثة ، و من ثم اشتدت الفوضى بين النقاد في فهم حقيقة الحداثة ، إننا نقول مع الدكتور (عبد الله حمادي) : إن حداثة القصيدة لا تكمن « في قول المدافعين أو المقومين لخصائصها في كونها استطاعت أن تطلق سراحها من عمود الخليل ، و تتخذ التفعيلة الموحدة ، أو المختلفة كبنية خارجية ، و تستهدف قضايا العصر كغاية منشودة » (6) ، كما أنها لا تعني التعصب للقديم،

---

(1) أدونيس : الثابت و المتحول ج 3 ـ صدمة الحداثة ـ ص 297 .

(2) جابر عصفور : " معنى الحداثة في الشعر المعاصر " ، مجلة فصول 4 / 36 .

(3) المرجع نفسه : ص 37 .

(4) المرجع نفسه : ص 37 .

(5) صالح جواد الطعمة : " الشاعر العربي المعاصر و مفهومه النظري للحداثة " فصول 4 / 20 .

(6) عبد الله حمادي : " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية " ، مجلة الثقافة والثورة ، ص 65 .

ورفض الجديد على الصعيد الفني و الفكري إن منطق دعوتنا الجديدة كما يري الدكتور حمادي : « من أهدافها الأساسية حسم النزاع القائم ، و إعـــادة ربـــاط القطيعـــة ، و محاولة الاستفادة المتبادلة المنصفة من كلا التجربتين » (1) ، و نحسب أن دعوة ربط الشعر الحديث بالشعر الحر « دعوى شكلية سطحية تتعلق بمضاهر الأشياء » (2) ، فالحداثة أكبر من هذا بكثير ؛ إنها « مفهوم حضاري قبل كل شيء ... و هذا التعبير يعني جملة أشياء ؛ يعني أن هذا الشعر هو الصياغة الجمالية الصحيحة للإنسان العربي الحديث ، لا في همومه العاطفية ، أو احتياجاته الاجتماعية ، أو أزماته النفسية ، و إنما في ثورته الحضارية المعاصرة » (3) ، الحداثة صحو ينفتح على كل الفضاءات ، و يتصالح مع كل الحركيات ، و لا أتصور أبدا أن تكون الحداثة هدما للموروث ، و إنما هي على العكس استمرار للحساسية الشعرية العربية .

كما أن حصر الحداثة في اللغة والصورة خطأ فادح « فمن مقومات الحداثة التفعيلة الحرة و المعمارية الدرامية ، و التركيب المعقد الذي يتداخل فيه الفن التشكيلي ، و البناء السنفوني ، و الخرافة و الأسطورة و الرمز ، و الحلم ، و الحوار الداخلي ، و صور المفاجأة (الفلاش باك) ... و توظيف صور التراث » (4) ، كل هذه العناصر مجتمعة هي التي تكون رؤية الشعر الحديث ، التي تجمع الكل في وحدة عضوية متلاحمة ، و ينفرد الدكتور عبد اللهّ حمادي بالرأي إذ يقول : « إن الذي جنى على القصيدة العمودية خلال مسيرتها التاريخية و حكم عليها بالجمود طيلة قرون هو فقدانها للرؤية الشمولية * للوجود ، واكتفائها بوصف المواقف الجزئية من الحياة » (5) .

من كل ما سبق ذكره نصل إلى نتيجة واضحة هي أن الحداثة ، أو التجديد في الشعر لا يقف « على صعيد التبدلات الظاهرية التي تخاطب الحوا س ؛ أي في نطـــاق الـــوزن و القافية و الأوصاف ، بل على صعيد النظر إلى دور الشعر ، و إلى موقف الشاعر من قضية التعبير نفسها » (6) ، و هكذا تصبح قضية التجديد قضية نسبية باعتبار أن الشعر يتطور ؛ فهو لا يعرف الاستقرار ، و لايمكن أن يقف عند أية حدود ، إنه في حركية دائمة لا تعرف قرار ، و هذا ما عبر عنه (عبدالله حمادي) في قصيدته « الشعر » :

الشعر وثب على سرج لأقمار

---

(1) عبد الله حمادي : " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية " ، الثقافة و الثورة ، ص 66 .

(2) غالي شكري : شعرنا الحديث ... إلى أين ؟ ، ط 2 ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت 1978 ، ص 114 .

(3) المرجع نفسه : ص116 ـ 117 .

(4) عبد الله حمادى : " ملاحظات في الحداثة " جريدة الشعب ، عدد (21 مارس 1981) .

* في هذا الاطار يشيد عبد الله حمادى بالتجربة الصوفية لأنها في رأيه « امتلكت رؤية شمولية للوجود » .

- راجع مقال " ملاحظات في الحداثة " جريدة الشعب عدد (21 مارس 1981) .

(5) المرجع نفسه .

(6) خالدة سعيد : حركية الإبداع ، ط 2 ، دار العودة ، بيروت 1982 ، ص 91 .

و طول شوق إلى استنطاق أفكار(1)

و بذلك يستطيع الشعر أن يقوم بدوره الحقيقي ، و يستطيع الشاعر أن يكون ذلك « الرائي أو الرائد الذي يضئ و يومئ ، و يكشف ... أي يصير ضمير الجماهير ، و ناقل الشرارة المضيئة المغيرة الخالقة ؛ يبلور أشواق الانسان حين تكون بعد في قرارة الحلم ؛ و يوسع أبعاد العقل بما يضمه إليه من أصقاع الحلم و اللا وعي » (2).

الشعر ليس له حدود « وهذا يبيح للشاعر أن ينسف المنطق الأرسطي مثلا ، أن ينقض البديهيات العقلية ، أن ينقض أسس الكلام و الجمال ، أن يتحرك في مسار الجنون ، و لا أقول يدرك الجنون » (3).

إن حقيقة الشعر الحديث تكمن في وظيفة الممارسة الشعرية ، و هذه الممارسة « ترفض السرد ، أو الوصف ، أو حتى استفزاز العواطف و التأمل لتجعل من نفسها بحثا عن حقيقة خفية يجهلها الحس السليم،كما تجهلها الملاحظة والمنطق و العلوم وحتى الفلسفة»(4)، لذلك فإن الشعر الحديث اليوم « يزعم أنه يكشف ما لم تستطع نظرتنا التي جعلها الروتين حسيرة أن تثقبه ، إنه يصبو إلى أن يكون وحيا ، و لهذا كان له الحق أن يكون غامضا ، و متمردا لا منطقيا » (5).

و هكذا فإن الأساس الذي يقود تطور الشعر ليس أدبيا بحتا - و إن كان للأدبية تأثيرها البارز - وإنما هو إشراقي صوفي يمارس البحث عن المطلق ، و حداثة الشعر تتحدد بمدى توفيق الشاعر في أداء هذا الدور بشكل فني ؛ لأن هناك مضامين قد نصفها بأنها من المضامين الحديثة و لكن وسيلة التعبير عنها تكون قديمة تقوم على الخطابية و المباشرة أو على الصور التي يمجها الذوق الحديث ، و لمزيد من الايضاح نقدم هذا النموذج للشاعر : (محمد الأخضر عبد القادر السائحي) :

يا بلادي لست أهواك كلاما
إنما أهواك ثورة
خلقت شعب الجزائر
فمضى يبني العلا عاما فعاما
خلقت إنسان شعبي
فغدا طود جهاد يتسامى (6)

إن هذا النموذج و أمثاله ليس شعرا ، و إنما هو مجرد أفكار منقولة في قالب وزني يمكن وصفها بالتقريرية و النثرية ، فهي تقوم على معاني عقلية ، وأفكار مباشرة مفهومة

---

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، دار البعث ، قسنطينة 1982، ص 216 .

(2) خالدة سعيد : حركية الإبداع ، ص 92 .

(3) المرجع نفسه : ص :92 .

(4) ألبيريس : الا تجاهات الادبية في القرن العشرين ، ص 137 .

(5) المرجع نفسه : ص137 .

(6) محمد الأخضر عبد القادر السائحي : إقرأكتابك أيها العربي ، ص 33 ، 34 .

دلالة مغلقة نهائية ، و يفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات » (1) ، و في هذا الصدد يحدثنا الباحث المغربي (محمد بنيس) عن الغموض فيرى بأنه ناتج عن « انفجار لغة النص ، و خروجها على القوانين المقيدة للغة اليومية العادية » (2) ، و منه فاللغة الأدبية يجب أن تختلف عن اللغة العادية الاستهلاكية « لغة التواصل » ، و إلا لما كان بنا حاجة إلى فن الشعر ، إذا كان لا يقدم شيئا جديدا عن المألوف .

إن اللغة الأدبية الحقيقية « تنفلت من مدار التعقيدات اللغوية (العامة) ، و تنسلخ من مواصفات الناس فى منطوقهم الاعتيادي المشدود بالقواعد المتعارف عليها » (3) ، و تحلق في عالم خاص غريب يعطي إماكانات لا نهائية للتجربة الشعرية ، و بهذا يمكن أن نحدد مفهوما جديدا للشعر ، و هو مفهوم يقترب كثيرا مما قاله جون كوهين (Jean cohen) في كتابه « بنية اللغة الأدبية » : « ليس الشعر هو التعبير عن عالم غير اعتيادي ، و لكنه التعبير غير الاعتيادي عن عالم اعتيادي » (4) .

و هذا المفهوم الشعري الجديد هو الذي دفع الشاعر الحديث إلى تحطيم قوانين الحديث اليومي ، قصد بناء عالمه الشعري المتميز بالغرابة و الغموض و الذي أصبح اليوم سمة مميزة للشعر الحديث .

و من استقرائنا للشعر الجزائري الحديث نلاحظ أنه يتحرك من الوضوح إلى الغموض ، و كلما تقدمنا في الزمن تزداد كثافة النص الشعري الحديث ، يقول (أزراج عمر) :

إن تفهموني ، تبصروا دمنا جسورا
إن الغموض حديقتي
و السطح كرمتهم جميعا
شيء يمضي هكذا . . .
فكوا الرموز تروا وضوحي صارخا (5).

و يدافع أدونيس عن الغموض في الشعر و يعتبره «جوهرا أصيلا فيه ، ينشأ عن اعتماد لغة مجازية ، خيالية ، تعبر عمّا تعجزعنه اللغة النثرية العادية » (6) ، فالغموض إذًا حقيقة واجبة الوجود في الشعر « إنه طاقة الابداع في النص التي تفتح مداه على عوالم لانهائية من الدلالات الايحائية ، التي تلقي ظلالها الكثيفة ، أو تقربنا عبر قراءة عنيدة من مدلولات تجربة لا نأتيها في ألفة أو نبلغها في يسر »(7) ؛ بل إن الغموض مظهر من

---

(1) صالح جواد الطعمة : " الشاعر العربي المعاصر و مفهومه النظري للحداثة " فصول 4 / 13

(2) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، بيروت 1979 ، ص 162

(3) المرجع نفسه : ص 162

(4) المرجع نفسه : ص 162

(5) عمر أزراج : الجميلة تقتل الوحش ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ص 110 .

(6) راجع . ابراهيم رماني : الغموض في الشعر الحديث ، ص 317 .

(7) المرجع نفسه : ص 93 .

مظاهر الحداثة ، فكما أن الوضوح واكب القصيدة التقليدية في نشأتها و تطورها ، فإن الغموض رافق تجارب الشعر الحديث الذي امتاز بخصوصياته المتفردة على الصعيد اللغوي ، و للغة في هذا الشعر شأن خاص « فهي تتحول من مجرد وسيلة في الآداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص ؛ قيمتها فيما توحي به ، لا فيما تخبر إخبارا ، و فيما تولده في النص من أوضاع جديدة » (1)، و مثل هذا النوع من اللغة يسميه الدكتور (عبد الله حمادي) : « اللغة الضوئية » (2) و هي لغة خاصة « تنأى بالقصيدة المحدثة عن الوضوح المنطقي أو واحدية المستوى الدلالي التي نألفها في كثير من الشعر المعاصر ، فالقصيدة المحدثة ليست زجاجا ناصع الشفافية لا نراه بقدر ما نرى ما يقع وراءه ، و إنما هي قصيدة تجذب الانتباه إلى نفسها بوصفها صنعا متميزا في اللغة و باللغة » (3).

و يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولية التعبير ؛ أعني أن طريقة القول أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول ، و أن شعرية القصيدة أو فنيتها في بنيتها لا في وظيفتها » (4) ، و هذا يجعلنا نردد مقولة (أدونيس) عن الحداثة بأنها : « نشأت في مناخ أمرين مترابطين : اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة ، و استخدام اللغة أي التعبير بطريقة جديدة تتيح تجسيدا حيا و فنيا لهذا الاكتناه » (5).

و من العبث أن نعتقد أن الحداثة تعني التخلص من الاطار الموسيقي القديم ؛ لأننا بذلك نضع نوعا من الحداثة الشكلية التي تدعو إلى التخلي عن الأوزان الشعرية القديمة ، و نحن كما يقول (غالي شكري) : « نتنازل عن كثير من دقة الموازين إذا اعتبرنا أية مغامرة شكلية في الشعر « حداثة » أو إذا تصورنا كل صراخ إيديولوجي شعرا حديثا » (6).

الحداثة الحقيقية إذًا ليست « بمقصورة على وحدة التفعيلة بدلا من وحدة البيت ؛ و ليست هي استعارة الحديث العادي من حياتنا اليومية ، أو الأسطورة من تراثنا الشعبي، و ليست هي الدفاع عن قضايا الشعوب . . . إن هذه كلها في رأيي العناصر التي تتكامل بها (رؤيا) الشاعر الحديث » (7).

و على هذا الأساس نرفض القول بأن القصيدة العمودية قد ألقت سلاحها ، و استسلمت للأمر الواقع « و لعل هذه المقولة أو الادعاء . . . شبيه بزعم المدعين بأن اللغة العربية مثلا غير قادرة أو غير مؤهلة لمواكبة التطور الحضاري » (8)،و لا ينبغي أن نفهم من هذا الكلام أنه يحمل رفضا لكل تجديد قد يمس إيقاع الشعر العربي ، فهذا كلام يتنافى مع منطق التحول التاريخي و الفني ،و إنما نقصد إلى أنه لا ينبغي ربط الحداثة بالتحولات الشكلية

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي : " من مظاهر الحداثة في الادب الغموض في الشعر" فصول 4 / 30 .

(2) عبد الله حمادي : " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية " الثقافة و الثورة 10 / 69 .

(3) جابر عصفور : " معنى الحداثة في الشعر المعاصر " فصول 4 / 42 .

(4) المرجع نفسه : 4 / 34 .

(5) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت 1980 . ص 326 .

(6) غالي شكري : شعرنا الحديث . . . إلى أين ، ص 206 .

(7) المرجع نفسه : ص 206 .

(8) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 28 .

فهي أعمق من ذلك بكثير ؛ إنها تتجلى في التخلي عن اللغة المحنطة ، و أساليب الكلام اليومي المشدود بالقواعد المتعارف عليها ، لصالح لغة خاصة تنفصل عن لغة الاستهلاك ، و تسعى دائما إلى التجاوز و الاختراق .

مما سبق يمكن القول إن الشعر الحديث يقوم على دعامتين رئيسيتين هما :

1 ـ الدعامة الأدبية :

و قد فصلنا فيها الحديث من خلال آراءالنقاد السابقة، و على رأسهم أدونيس ، و هي آراء متأثرة إلى حد كبير بدعوة الشاعر الفرنسى مالارميه (Mallarmé) 1898 ـ 1942 الرامية إلى« ضرورة إقصاء كل من السرد و الخطاب التعليمي من لغة الشعر ... ، و الذي يفضي إليه نبذ السرد و الوصف إنما يتجسم في الإشاحة إزوراراً عن البلاغة بكل ما يعج به كيانها من ضروب التشبيه و الاستعارة و ألوان البديع ، بل إن هذه الدعوة قد آلت إلى إعلان الانصراف عن جمالية المحاكاة نفسها » (1).

و هذا يؤدي بنا إلى التمييز بين نوعين من الكلام لكل واحد منها وظيفته الخاصة :

1 ـ السرد ⇐ له وظيفة إخبارية .

2 ـ الشعر ⇐ له وظيفة جوهرية مطلقة و متسامية .

2 ـ الدعامة الفلسفية : « الفلسفة الظواهرية » * .

تأثر الشعر العربي الحديث أيضا منذ نشأته ، ببعض الآراء و المواقف التي قالت بها الفلسفة الظواهرية (La Phénoménologie) و كانت هذه الفلسفة التي تأسست مع الألماني هوسيرل (Husserl 1938 - 1859) ، و تطورت مع كل من الفرنسي مارلو بونتي (Merleau - Ponty 1961 - 1908) و الألماني مارتن هايدغر (Martin Heidegger) قد صرفت جزءاً كبيرا من عنايتها إلى الأدب و الفن و اللغة فى نطاق ما قالت به من مفاهيم مخالفة للمفاهيم التي نهضت عليها الفلسفات السابقة » (2).

و قد نشأت الفينومينولوجيا كنتيجة لأزمة العلوم الانسانية في أوربا في القرن العشرين ، و مرت بعدة مراحل في تطورها بحيث أنها « لم تكتمل إلا في سنة 1913 بظهور الجزء الأول من «الأفكار» و ظهور الجزء الثاني و الثالث 1924 ـ 1925 ، ثم تأتي المرحلة الثالثة التي تحولت فيها الفينومينولوجيا إلى العلوم الانسانية » (3).

---

(1) عبد الله حمادي : " تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي " ، (محاضرة مخطوطة) .

* إن كلمة ظواهرية (فينومينولوجيا) تعني دراسة أو علم الظواهر ، أي دراسة ذاك الذي يبدو للوعي ، ذاك المعطى . المقصود إذن ، الكشف عن هذا " المعطى " أو هذا " الشيء ذاته " الذي نفكر فيه أو نتحدث عنه متجنبين في كل ذلك اللجوء إلى فرضيات و إلى ثقافة قبلوية ، فلا لجوء أبدا إلى أسبقيات بل الوصف هو المطلوب ، وصف الظاهرة فقط .. الظاهرة هي ، إذن و مرة أخرى الطريقة أو الوجه الذي بموجبه يكون الموضوع الذي نتأمله ، أو « الشيء » ، معطى للوعي ، لون الزهرة الاحمر كما يبدو للواعي هو الظاهرة التي ينبغي وصفها لا وصف الاحمرار وصفا فيزيائيا أو طبيعيا » .

ـ راجع علي زيغور : مذاهب علم النفس ، ط 3 ، دار الاندلس ، بيروت 1980 ، ص 132 ـ 133 .

(2) عبد الله حمادي : تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي ، (محاضرة مخطوطة) .

(3) حسن حنفي : " الظاهريات و أزمة العلوم الاوربية " مجلة الفكر المعاصر، ع 59 ، المجلد 10 ، ص 40 .

و عندما تجاوب الشعر الحديث مع مقولات الفلسفة الظواهرية أسند الشعراء إبداعهم إلى القول بأن ما يرى في العالم أمامنا من أشياء إنما يستحضر في الذهن و الادراك ما لا يرى منها ، فالمرء يبصر بقوة البصيرة ما لا يراه بحدة البصر ، و هذا الحيز الذي لا يدرك بالبصر ، و تدركه البصيرة بالتوهم و الاستشعار هو الذي استهوى الشعراء المحدثين حتى جعلوا من أوكد همومهم النفاذ إلى أسراره » (1).

و الفينومينولوجيا بهذا المعنى لا تخرج « عن كثير من الدعوات المعاصرة المشابهة التي تحاول البحث عن بعد إنساني خاص لعلوم الانسان لا يتمثل في التصورات العقلية كما كان الحال عند العقليين ابتداءً من ديكارت حتى أواخر ممثل لهم . . . ولا يتمثل في التجارب الحسية كما كان عند التجريبيين . . . لقد حاول برجسون مثل هوسرل شق طريق ثالث بين المثالية و الواقعية ، و وجده في الشعور الداخلي بالزمان الذي هو في نفس الوقت شعور بالخلود على هيئة ديمومة تكشف عن حرية الانسان و عن إرادته الناطقة دون أي أساس عقلي » (2) ، و من هنا تصبح الفلسفة الظواهرية دعوة مثالية من نوع خاص ، و نعني بذلك مثالية الشعور . و لعل هذا ما يجعلها تقترب كثيرا من الفلسفة الصوفية الاشراقية ، فهي تقوم على أساس استكشاف الآفاق القصية من التجربة الانسانية ، و لا تكتفي بالنظرة السطحية للأشياء ، و لعل « أهم كسب حققته الظواهرية أنها ضمت أقصى الذاتية و أقصى الموضوعية في مفهومها عن العالم » (3).

و قد أدى هذا الفهم بالشعراء المحدثين « إلى أن يتعهدوا في أشعارهم الانصراف عن المرئيات المألوفة إلى الاقبال على اللامحدود و اللامجسم . . . و لما كان ذلك كذلك لم يعد بإمكان الشاعر أن يكتب نصا يقوم على الافهام أو على بلاغة الكتابة و الخطابة » (4).

الشعر الحديث من هذه الناحية و كما يقول أدونيس : « هو ميتافيزياء الكيان الانساني »(5) ، و يقول في موضع آخر دائما في مجال الحديث عن وظيفة الشعر الحديث : « و لكنه الآن لا يطمح إلى أن يعرض الأشياء في شكل جميل سار أو مؤلم ، مما يستطيع كل ذي بصر أن يحس به ، بل إلى أن يكتشف و يعري ما لا يقدر بصرنا أن ينفذ إليه ، يكاد معظم شعرنا القديم أن يجهل دخيلاء الانسان ، و هذه الصميمية التي تقربنا من الأشياء ، و تتيح لنا أن نتعمقها و ننفذ إليها غائبة عنه تقريبا ، و من مهمة الشعر الجديد أن يجعلنا في تماس دائم مع هذه الدخيلاء الصميمية » (6).

مما سبق يظهر لنا مدى التقارب الكبير الذي نجده بين آراء أدونيس ، و بين بعض مقولات الفلسفة الظواهرية ، و مما يؤكد هذا التأثر قوله في « زمن الشعر » : « لم يعد الشعر ، من وجهة النظر الجديدة مجرد شعور أو إحساس أو مجرد صناعة ، بل أصبح خلقا و أصبح الشعر هو الانسان ذاته في استباقه العالم الراهن ، و توقع العالم المقبل . . . إنه

---

(1) عبد اله حمادي : " تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي " (محاضرة مخطوطة) .

(2) حسن حنفي : "الظاهريات و أزمة العلوم الأوربية " ، الفكر المعاصر ، ص 50 .

(3) علي زيغور : مذاهب علم النفس ، ص 155 .

(4) عبد الله حمادي : " تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي " (محاضرة مخطوطة) .

(5) أدونيس . زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت 1972 ، ص 10 .

(6) المرجع نفسه : ص 20 .

« خرق للعادة » أي تغيير لنظام الأشياء و نظام علاقاتها : تغيير النظر إلى العالم »(1) و هنا تصبح تجربة الوجود مقامة على الاحساس بحضور الإشياء، أو إلى شيء من الحلول في مجسمات العالم و أغواره و أغوار الذات » (2) ، و هذه هي الوظيفة الجوهرية التي يضطلع بها الشعر الحديث ، و يسعى إلى تحقيقها مخترقا الجاهز و المألوف . . . متشوفا آفاق التجربة الانسانية الرحبة .

(1) أدونيس : زمن الشعر ، ص 43 .

(2) عبد الله حمادي : " تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي " . (محاضرة مخطوطة).

ـ بين السبعينات و الثمانينات :

ارتبطت التجارب الشعرية الأولى لجيل السبعينات بالمحاولات التي بذلها الشاعر الجزائري لهضم ، و تمثل القصيدة المعاصرة في المشرق ، بعد الاتصال الوثيق الذي أتيح للشعراء الجزائريين بإخوانهم في المشرق عندما كان هؤلاء بجامعات الشام أو مصر أو العراق . . . و غيرها » ، لمواصلة الدراسة ، و كذا بفضل ما كان يصل القارئ الجزائري من الصحف ، و المجلات التي كونت جسر الاتصال بين المشرق و المغرب ، و كذلك الملتقيات التي ساهم فيها اتحاد الكتاب ، فضلا عن مجيء العديد من الشعراء العرب إلى الجزائر مثل سعدي يوسف (العراق) ، شوقي بغدادي (سوريا) ، حسن فتح الباب (مصر) ، و عز الدين المناصرة (فلسطين) . . . و غيرهم .

و قد أقبل الشاعر الجزائري على هذه التجارب دراسة و تذوقا ، مما أدى إلى ظهور الشاعر المشرقي في بعض هذه التجارب بشكل مكشوف ، بدل الشاعر الجزائري ، و إن كنا نلاحظ مع ذلك حضورا مكثفا للهم الجزائري بنسب مختلفة من شاعر لآخر ، مما يجعلنا نقول إن القصيدة الجزائرية في هذه الفترة كانت مجرد بدايات غير موفقة فنيا ، رغم أنها حاولت اعتناق الواقع الجزائري بجميع حيثياته ، مما يجعلنا نؤكد « أن مفهوم كتابة النسخة ظل سائدا خلال فترة لابأس بها » (1) في القصيدة الجزائرية الحديثة ، بحيث نشعر و نحن نقرأ بعض التجارب بوطأة القصيدة المشرقية عليها ، بل إننا نقع على قصائد كثيرة ليس لها فضل سوى أنها تكرار لقصائد مشرقية ، كما هو الحال عند الشاعر (أحمد حمدي) الذي يقتبس كثيرا من شعر السياب في قصيدته « تائه في مملكة القلق (2) ، بل و يردد عبارات السياب في قصيدته « غريب على الخليج »(3)،و قصيدة « رحل النهار »(4) هذه الظاهرة نجدها أيضا عند الشاعر (أزراج عمر) الذي يلجأ كثيرا إلى الاقتباس تحت ظل الانبهار بتجارب المشارقة ، فيأخذ خاصة من أدونيس ، و سعدي يوسف ، و محمود درويش ، « و من هذه التجارب الفنية . ـ تجربة الغربة و الحنين في شعر (محمود دويش) و هي مؤسسة على انفعال حقيقي، ومعاناة صادقة ، و قد منحها ايقاع درويش الصافي ، و لغته المكتنزة مستوى من النضج ، و الكمال جعلها مصيدة لكثير من الشعراء الضعاف ، و من هؤلاء عمر أزراج ، و محمد زتيلي » (5) ، و هذا ما تؤكده دواوين (عمر أزراج) و خاصة ديوانه « و حرسني الظل » (6) و « الجميلة تقتل الوحش » (7) .

---

(1) عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة و الاستشهاد ، ج 2 ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء 1988 ، ص 12 .

(2) أحمد حمدي : انفجارات ، ط 2 ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1982 ، ص 13 .

(3) السياب : ديوان بدر شاكر السياب ، مج1 ، دار العودة ، بيروت 1971 ، ص 517 .

(4) المرجع نفسه : ص 232 .

(5) عثمان حشلاف: " الصورة و الرمز في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب " ، (رسالة دكتوراه مخطوطة) معهد اللغة العربية و آدابها الجزائر1992 ، ص 153 .

(6) عمر أزراج : وحرسني الظل ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1976 .

(7) عمر أزراج : الجميلة تقتل الوحش ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر (دون تاريخ) .

و قد كان من النتائج المترتبة عن « هذا التأثر العاطل ، و الجنوح المريب إلى تقمص شخصية الشاعر الآخر ، أن غابت ملامح الواقع الجزائري . . . أعني الواقع النفسي و النضالي و الحضاري الجاد عند كثير من هؤلاء الشعراء » (1).

و مع كل هذا فإننا لا نعدم ظهور ملامح الشخصية الجزائرية في بعض التجارب الرائدة كما هو الحال عند مصطفى الغماري ، عبد الله حمادي . . . و غيرهم » ، فقد كانت محاولاتهم تنطلق من القصيدة المشرقية لتتجاوزها بعد ذلك إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها .

و إذا كان للقصيدة الجزائرية علاقة بالقصيدة المشرقية ـ كما رأينا ـ فلها أيضا علاقة قوية بالثقافة الأجنبية ، و لكنها علاقة حوار و تلاقح ، لا علاقة تقليد و نقل .

و قد أثمرت هذه العلاقة اطلاع الشاعر الجزائري على المذاهب الأدبية الغربية الجديدة ، و الاتجاهات النقدية الحديثة ، مما أتاح للشاعر آفاقا للتجديد و الابداع .

و الجدير بالذكر أن أغلب الوجوه التي مثلت فترة السبعينات ،هي من الوجوه الشابة ؛ التي كانت في البداية تفتقر للثقافة و التجربة ، ثم ما لبثت أن هبت عليها الرياح المشرقية ، فراح « أدباء جيل الاستقلال بصفة خاصة ، يطنعون في نهم على ذلك الفيض الشعري القادم من القاهرة ، و بغداد ، و دمشق ، و بيروت ، تماما مثلما عكف أسلافهم قبل الثورة على إنتاج شعراء الانبعاث في العالم العربي » (2) ، يرى الدكتور (عبد الله ركيبي) أن تجربة الشعر الحديث في الجزائر فرع من شجرة التجارب المشرقية ، و لا يمكن أن نعزله عنها . . .كما أن شعراءنا من الجيل الثاني قد تأثر بعضهم بتجربة الشعر الجديد في المشرق ... نظرًا لأن الرواد منهم ، مثل سعد الله و باوية و خمار ، قد التقوا بهذه التجارب في بيئتها حين ذهبوا إلى الدراسة بالجامعات العربية » (3).

و هذه حقيقة لا نحتاج إلى تأكيدها بالأدلة و البراهين ، فقد تناولتها العديد من الأقلام في تلك الفترة ، يقول (محمد زتيلي) : « يبدو أننا منذ السبعينات على الخصوص كتبنا شعرا عربيا مشرقيا ، و لم نكتب شعرًا جزائريًا عربيًا ، و أن الاخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا و قالوا هذا شعر عربي ، لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعا ؛ لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر رزاقي ، زتيلي ، حمدي ، حمري بحري ليست في الواقع إلا صورا مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية » (4) ، و لذلك نحسب أن الشعر الجزائري في تلك الفترة أي (فترة السبعينات) كان رجع صدى ، و يواصل (محمد زتيلي) فيقول : « آن الأوان للبحث عن الجذور الحقيقية لكلمتنا الشعرية ، حتى نشم رائحة تربة هذا الوطن ، و هذا لن يتأتى إلا بالعودة إلى ثقافة هذا الشعب و تراثه الأصيل عن طريق الفهم و الاستيعاب » (5).

---

(1) عثمان حشلاف : " الصورة و الرمز . . . " (رسالة دكتوراه مخطوطة) ، ص 154 .

(2) حسن فتح الباب : " الشعر الجديد في الجزائر " مجلة الثقافة و الثورة ، ع 6 ، ص 14 .

(3) عبد الله ركيبي : الاوراس في الشعر العربي ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1982 ، ص 67 ـ 68 .

(4) محمد زتيلي : جريدة الشعب ، ع (25 ـ 01 ـ 1981) .

(5) المرجع نفسه .

و مهما يكن من أمر فإن القصيدة الجزائرية حققت الكثير من التطور على يد هذا الجيل خاصة في جانب البناء الفني ، بخلاف ما كان عليه الأمر لدى الشعراء القدامى الذين عايشوا فترة الاحتلال و الثورة ، فقد «تسلطت الأحداث بمآسيها و اضطرابها و توترها الشديد على الشاعر ، فلم تترك له فرصة التجديد أو التفكير للحظة واحدة في ابتكار الجديد . .. و من هنا لم تأت قصيدته إلا صورة للثورة ، ولم يستطع صوته أن يكون غير رجع صدى لدوي الرصاص » (1).

يرى الدكتور (طه حسين) : « أن الجيل الذي سبق الثورة و واكبها لا يملك أن يعطي إلا ما في يديه ، و في يديه أدب ثائر مضطرب قلق غير محكم البناء ، و لا حسن الصنعة ، أدب ثائر يعمه الاضطراب و يغلب عليه القلق ، و تشغله الغاية عن الوسيلة . . . إنه أدب فاتر ضعيف من الجانب الفني ، لظروفه التاريخية و الثقافية و السياسية و الاجتماعية » (2).

و لكن إذا كانت التجربة الشعرية الجزائرية في فترة السبعينات استطاعت أن تمزق المألوف ، فإنها سرعان ما خلقت مألوفا من نوع جديد . و هو الوقوع في أسر التوجه الإيديولوجي ، و اختفاء المذهبية السياسية وراء هذه الحركة الشعرية ، فأصبح شعرنا مليئا بالقضايا ، و لكنه خال خلوا شبه تام من الشعر ، و باستقرائنا للمتن الشعري في ذلك الوقت نميز عدة ظواهر طبعت تجارب شعرائنا :

1 - انعدام الرؤيا بسبب الفراغ الثقافي ، و لعبة التوهم بصراع فكري ناضج ، مما أدى إلى سيطرة التجريدية و الرمزية .

2 - التمزق بين الحداثة و الموروث ، و من ثم الاستخفاف بالقيم بسبب الوقوع في وهم التقدمية و التفتح .

3 - الاستهزاء بأي مبادرة تذكر ، و رمي كل من يحاول التفكير في الموروث ، و محاولة إيجاد جديد من غير الوافد بالرجعية و التقهقرية ، و لهذا يبدو أن جيل السبعينات لم يحل الاشكالية التي وقعت فيها القصيدة الجزائرية ، إذ لم يتمكن من تكوين دائرته المفتوحة المنطلقة في سماء الابداع الفني ، فعجزت الكثير من التجارب التي تزعم الحداثة أن تكوّن فضاءها الشعري المتميز ، و بقي الشاعر مجرد متحدث فقط ينقل حكايات الواقع بأسئلة الإيديولوجي المباشر، لابأسئلة اللغة و الفن ، و يرجع ذلك لعدة أسباب نجملها في النقاط التالية :

1 - الفقر المعرفي لدى الشعراء لحداثة تجاربهم الفنية ، و ضعف ارتباطها بالتراث ، إذ أننا نحسب أن الشاعر الذي يفتقر إلى الدراسة العميقة لتراثنا الثقافي والأدبي ، لا يستطيع أن يمدنا بتجربة فنية أصيلة بل « ليس بمقدور الفن عامة أن يقدم جوهر الحقيقة دون إلمام الفنان الواسع بالمخزون الثقافي الموروث محليا و عالميا » (3).

---

(1) ابراهيم رماني : أوراق في النقد الادبي ، دار الشهاب باتنة (الجزائر) 1985 ، ص 67 .

(2) المرجع نفسه : ص 62 .

(3) عبد القادر فيدوح : " حركية الابداع " مجلة كتابات معاصرة ، ع 8 ، ص 21 .

إن الشاعر إذا انفصمت علاقته بتراثه ، و افتقر إلى قواعد المعرفة الشاملة لتاريخه الثقافي ، فإن مقدرته المعرفية تصبح « غير مستعدة لإظهار الصورة الحقيقية لحياة أمتنا ذات الطابع الحضاري العريق »(1) ، و على العكس من ذلك نجد إلمام الشاعر بالموروث الثقافي العربي و العالمي يؤهله إلى الفحص و التحليل ، و يثري تجاربه الفنية بزخم معرفي هائل» و بناءً على هذا الفهم تكون معرفه المبدع بمخزون تراث البشرية الثقافي أمرا ضروريا لتكوين أنساق معرفته وفق الاطار العام المنظم الذي اكتسبه لمدركات عمله الفني ، و يصبح من شأن المبدع - إذًا - أن يكون أكثر إلماما بهذه المواصفات حتى أنه إذا استطاع أن يتعرض لقضية تاريخيه ، أو يوظف مجازا أسطوريا ما في عمله الفني ، فلا بد له من أن يعرف تفكيك رموز هذه الأسطورة ، و يحولها إلى لغة جديدة . . . و ذلك لن يتأتى إلا من ذخيرة مستودع الخبرة التراثية » (2) .

2 - السبب الثاني : تقليد الشاعر الجزائري للقصيدة المشرقية على علاّتها ، و بالتالي بروز ظاهرة التمثل الرديء لتلك التجارب فقد كان الأمر يقتضي أولاً هضم تلك التجارب ثم إدراجها بعد ذلك في إطار تجربة جزائرية أصيلة ، و متفتحة على التجارب العربية ، و العالمية و هكذا يكون ما يسمى .« بالتمثل ».

من هذا نستنتج أن القصيدة الجزائرية بعد الاستقلال لم تكن موفقة لهذه الأسباب ، و لأسباب أخرى قد نتعرض إليها في معرض ما تبقى من البحث ، إلا أنه و مع بداية الثمانينات انتقل المتن الشعري الجزائري من مرحلة الهضم و الاستيعاب إلى مرحلة أخرى تجسدت فيها بشكل أقوى ملامح الذات الجزائرية الأصيلة .

---

(1) عبد القادر فيدوح : " حركية الابداع " كتابات معاصرة ، ع 8 ، ص 21 .
(2) المرجع نفسه : ص 22 .

بعض ملامح الخطاب الشعري الجزائري الحديث :

مع بداية الثمانينات بدأت بوادر حركة شعرية جديدة - رؤية و مضمونا - تتجلى من خلال الصفحات الثقافية للجرائد و المجلات ، و قد حمل لواء هذه الحركة نخبة من الشعراء الذين حاولوا أن يطوروا تجاربهم الفنية التي ظهرت في السبعينات ، و أخذت في التبلور شيئا فشيئا إلى أن أستوى عودها في الثمانينات ، فبرزت صوتا متميزا و جديدا وسط بحر لا متناهي من التجارب حمل لواء الروح ، وأتخذ من القصيدة فضاء للجرح ، و من الكتابة معراجا إلى برزخ الصوفية و أفاق الروحانية المطلقة .

و مايميز هذه التجارب هو إحداثها « لنقلة نوعية في النظر ، وفي التعامل مع الشعر ، و الواقع التاريخي ... بحيث لم يعد الشعر ممارسة نظرية ، أو استجابة لنوازع ترغب في أن تتحقق في التعبيرالشعري (1) ، وإنما أصبحت تسعى إلى التجاوز و الصدام ، مما يجعلنا نشعر بوجود قفزة نوعية - بالقياس إلى فترة السبعينات - تهدف للوصول بالقصيدة الجزائرية إلى مكانتها اللائقة بها .

و لعل من إيجابيات هذه التجربة الشعرية أنها أصبحت تخاطب بإبداعاتها ذاتية القارئ ، و لا تقف عند حد دغدغة المشاعر و الأحاسيس ، ومن هنا نرى عبقرية الشاعر الحديث « تتجسد في التغني للحياة و جمالها الرائع ، و الانتصار للانسان ، و قضاياه العادلة ، حيث تزيد مشاعره إلتهابا وسط إفرازات عصرنا ، و تناقضات واقعه ، و في محاولة مستميتة منه لمعانقة المطلق واصطياد القمر ونجوم السماء ، وسط عالم من الجزئيات و الرغبات الجامحة التي لا حدود لها ، طامحا من خلالها إلى تحقيق حاجاته الانسانية الأساسية ، و تحقيق أحلامه على أرض الواقع في جو يضمن له كينونته الخاصة التي لا غنى عنها » (2) .

و هذا الانجازعلى مستوي المضمون تطلب التخلي عن الثرثرة الشعرية ، و تكريس التركيز - على مستوى الشكل - على معطيات متعددة شكلت انتصارا للقصيدة الحديثة منها :استغلال اللغة الدرامية ، و كذا البناء الدرامي من أجل قصيدة تصورحركة الواقع ، و تتفاعل معه وبه » (3) ، و لاشك أن هذا الانتقال من الغنائية إلى الدرامية كان وليد ظروف موضوعية فرضت نفسها على الشاعر منها على الخصوص التوجه السياسي و الاقتصادي الجديد في فترة الثمانينات ، و الذي تمثل في عملية استنزاف هائلة لطاقاتنا و مواردنا الاقتصادية ، تحت شعار « من أجل حياة أفضل » ؟ ! ، و ما رافق ذلك من شعور بالاحباط ، واشتداد عوامل الصراع و التوتر نتيجة الانحراف عن مبادئ الثورة .

و بما أن الشاعر الجديد لا يرتبط بأحداث عصره و قضاياه ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد ، و ينفعل بما يصف ، وانما هو يعيش الأحداث و يحاول استكناه أسرارها ، فقد أدى به ذلك إلى اصطناع التعبير الدرامي في شعره ، و هذه الدرامية تنعكس كثيرا في الصورة الفنية التي أصبح الشاعر يستعين في تشكيلها بوسائل التعبير الدرامي ، من حوار ، و حوار داخلي ، و تقابل لتجسيد التجربة الذاتية في إطار مادي محسوس .

---

(1) عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ... » ، ص 68 .

(2) محمد بوشحيط : " تطور إشكالية الشعر الجزائري المعاصر » ، مجلة الرؤيا ، ع 03 / 1983 ، ص 49 .

وإذا عدنا إلى قضية التأثر بالقصيدة الشرقية ، فإننا نجد هذا التأثر يقل و يتضاءل - في فترة الثمانينات - فلم يعد هناك ذلك الانبهار الشديد بكل ما تقذف به مطابع الشرق ، فقد حل محل الانبهار نوع من التأمل و الفحص ، و النظرة الناقدة ، و أخذ الشاعر يدرك شيئا فشيئا تلك الغربة الحضارية التي يعيشها الانسان الجزائري في وطنه و بين أهله فكانت محنة الشاعر الجزائري الذي يرفض واقعه و يرفض نفسه من خلال ما ترسب فيها لذلك نجد دائما في هذا المتن إلحاح على «فكرة الانفصال عن النحن»(1) ونحن في هذه الدراسة مطالبون - قبل إصدار أي حكم - بالانصات للنص و للنص فقط في محاولة لمعرفة أبعاد رؤية الشاعر الجزائري الحديث للحياة و الواقع و مدى تمرده عليها ، يقول (الأزهر عطية) :

كيف أشدو أو أغنـــي
و أنا أحيا غريـــبا
في متاهات الزمـــان
كيف أشدو أو أغنـــي
وأنا أحيا شبـريـــدا
أحمل الهم الذي لا يحتمل (2)

و كما نرى فإن الشاعر يبدو كسيرا يائسا بائسا يعاني مرارة الغربة و التشرد في متاهات هذا الزمان الموبوء، يتساءل في مرارة و في استنكار : " كيف أشدو و أغني و أنا أحيا غريبا " ؟! .

و لنا نحن أيضا أن نتساءل عن سبب هذا الألم و التشاؤم الذي يعاني منه الشاعر فيجيبنا بقوله :

أي قلب سيغنـــي
عندما يضحى سجينا
عندما الليل يطـول
عندما يبكي النهـار
عندما الحب يمـوت
فى قصور الامـراء
أيها الناس افهموني (3)

و هنا تتضح دلالة هذه القصيدة ، فهي تحيلنا إلى الواقع الذي يعيشه الشاعر ، وتعيشه الشعوب العربية ، التي تعاني الاستبداد و القهر من أنظمة لا تخدم شعوبها بل تعمل على إذلالها و قهرها و تحطيم كل عناصر القوة و الارادة فيها ، فتحيا ضائعة القصد خائرة العزائم ، تفضل المـوت على الحياة ... و يمكن أن نـرى بسبب ذلك كيـف تلونـت

(1) عبد اله راجع:القصيدة المغربية المعاصرة ....، ص 103.

(2) الأزهر عطية ، السفر إلى القلب ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1984 ص 35 .

(3) المرجع نفسه : ص 37 .

المقطوعة بصور اليأس و الاحباط و الغربة التي يعاني الشاعر من وطأتها على نفسه ، و هو يحاول الانفلات ، إلا أنه يواجه بالليل الطويل ... و النهار الباكي ...و الحب الميت ، فيستسلم للأسى و الحزن ، و لا يجد العزاء إلا في المرأة التي يستنجد بها ، و هذا يعكس شخصية الشاعر الهروبية العاشقة المعذبة التي لا تجد ما تطمح إليه في الواقع المعيش ، فتأوي إلى عزلتها إلى الأنوثة ، إلى ذلك العالم السحري المفعم بالسحر و الفتنة و الجنون :

أين يا أيتها العذراء قلبك ؟
أين وجهك ؟
أين يا أيتها الحسناء حبك
يبتغيه الضعفاء
أين صوتك ؟
يفتديه الفقراء (1)

و تتسرب هذه النغمة ـ نغمة الاحتفاء بالأنوثة ـ إلى جل المتن الشعري الجزائري المعاصر ، و لعلها أنوثة الوطن المسلوب ، أو المغلوب ..

المرأة = الوطن = الأرض

يظهر ذلك في الكثير من التجارب منها تجربة (محمد زتيلي) يقول :

عيناك تسبحان في محيط الذكريات
مرسومتان فوق قلبي
و نجمتان في الليالي
عيناك يا حبيبتي
تعذباني
و تجعلاني أعشق الانسان و الحياة
وأعشق الوطن
وأعشق الذين حطموا الطغاة
عيناك يا حبيبتي .
أرى وجودي فيهما
فينسياني جذبة الحياة
آه ... يا عيناك ... يا حبيبتي . (2)

و الشاعر حين يلوذ بعزلته ، إنما يفعل ذلك لأنه يخشى من فقدان ذاته داخل حياة المجتمع

(1) الازهر عطية : السفر إلى القلب ، ص 37

(2) محمد زتيلي : فصول الحب و التحول ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، ص 76

الصاخبة في المدينة الصناعية التي طغت عليها المادة و الآلة .

و قد كانت المرأة منذ القديم و لا تزال الملجأ الأوحد لمن أنهكته الخطوب و أحاطت به المصائب يتوحد بها ، يتدثر بحنانها و دفئها ، و يستحم في مائها الأزلي ، فتتجلى أحلامه الواعدة ، و عندها يرى وجوده و يكتشف الحقيقة .

و يعلق الدكتور (عبد القادر فيدوح) على فكرة توظيف المرأة قائلا « إن توظيف المرأة في الشعر المعاصر ليتحد بما يبعث الانسان على الانبعاث في حدوسه المشوب بالانفصال ، و هنا يقترب التوحد من الرمز الأسطوري ، حين يرتبط هذا الاهتمام بالمطالب النفسية التي رأت في الأسطورة نوعا من الاسقاط النفسي - يهدف - بتمثل طقوسها إلى إعادة بناء المتناقضات في تجربة الانسان ، و ما يناوش وعيه من ضغوط متعددة » (1) ، و قد استطاع الشاعر الجزائري أن يطوع هذه التجربة - بما يناسب واقعه النفسي - من أجل التعبير عن شوقه إلى معانقة الروح المستترة وراء التجربة .

أما الشاعر (عبد الله حمادي) فيلجأ إلى الكأس (الخمرة) التي يفرغ فيها كل آلامــه ، من أجل الظفر بلحظة السعادة التي افتقدها في الواقع المتعفن ، يقول الشاعر :

ما دام نهجك للأصل مختطـــــــــفا
فخلٍّ عنك جمال الطرف يصبينــــا
و عانق الكأس وارضع ثدي غارتهــا
واحفظ مصابك ، واسكر كي تجارينا(2)

و إذا عدنا إلى دلالة « الكأس » وجدناها تعني الهروب من الواقع الموبوءالذي عجز الشاعر عن مقاومته ، كما تعني الاستسلام و محاولة النسيان دون مقاومة ، و أفضل وسيلة لذلك هي الادمان على الكأس التي يعتمدها الشاعر « وسيلة من وسائل التغلب على الهموم النفسية التي يعانيها المرء في هذا العصر الموبوء الذي لفظ أخياره ، فكان لتخدير العقل الملجأ الوحيد للخلاص من هاجسه المرعب ، و من رتابة الوضـــــع » (3) ، و لذلك فإن سعي حمادي لطلب السكر و الادمان على الخمرة « يعد رمزا للهروب من الواقع و ربما كان هذا العامل هو فلسفة كل فنان في إيقاظ أحلامه الدفينة ، أو هو دلالة تعطيل الوعي ، و صحو اللاوعي الذي تتـسم له الصــورة الابداعية »(4) .

و إذا كان بعض الشعراء يجرعون كؤوس الخمرة لنسيان الواقع فإن (عمار بو الدهان) يهرب إلى عالم الطفولة بأحلامه البريئة و سمائه المشرقة :

(1) عبد القادرفيدوح : دلائلية النص الادبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران 1993 ، ص 87 ، 88 .

(2) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 177 .

(3) عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي ، ص 72 .

(4) المرجع نفسه ص 73 .

وتبدو مرابع ذاك الصبا المتوهـــج
و الشجر المتناغم ... ، سرب القطـا
لأيهاجر ، يغدو مع المدلجين ، أشـم
نسيم الصبابة ، ها قد تجمع حـول
أنين المزامير أطفال قريتنا و الرعاة ،
عبير الطفولة يغسل وجهي ، فمـن
ذا الذي لا تقاتلـه أغنيـات
الطفولة حين يبرعم في القلب جرح (1)

«و الملفت للنظر أن هذه الابداعات تشترك في إدمان الروح على العزلة واللاإنتماء»(2) و الشعور بالتمزق و الضياع في المجهول و بالتالي عدم القدرة على المواجهة ، هذا ما تعكسه القصيدة التالية لعبد الله حمادي :

تكاثف وهج الهزيمـة
و غاصت جبيني بوحل التسكع ، ..
... ففاضت أظافر قلبـي
وصارت عكاكيز ريـح
تثـير المـآتم ...! (3)

و نقرأ في هذه المقطوعة الانصهار الكامل للشاعر في وهج الهزيمة ، التي تحولـت إلى « ريح تثير المآتم » في مدينة الشاعر المهجورة :

مدينتي يا غربتي ، ضفافها دماء
مدينتي مهجورة الآباء و الأبناء
أزهارها قد سقيت دمـاء
جدرانها قد طليت دمـاء
دمـاء ، دمـاء ، دمـاء...(4)

وسنلاحظ في النص الموالي سعي الشاعر للخروج من حصار الواقع ، و البحث عن الخلاص الذي يتخذ كوسيلة الفن ؛ فبالفن يرسم الشاعر طريق الانفلات من أسر الواقـع

---

(1) عمار بو الدهان : معزوفة الظما ، ص 98 .
(2) عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الادبي ، ص 70 .
(3) عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، ص 67 ، 68 .
(4) المرجع نفسه: ص 75 .
(5) إدوار الخراط : " قراءة في ملامح الحداثة " ، فصول ع 4 ، ص 75 .

لأن الفن « ليس مجرد أداة للإفصاح بل هو جوهر الكيان ، بما فيه من روع الوحي ، و مغامرة الهجرة » (1) يقول الشاعر :

ملاك بوحشية شرعية
يغمد أظافر قلبه في عيون الكلاب المعبودة
يهزأ من خوار الريح و عواء المنابر المسلوبة
يطأ بقوة التمرد الجفاف الملتف في خرق المحافل
يهشم التماثيل بنظرة منحوتة من حديد
تكفهرُ منْ الرهبة أوجه الببغاوات !
زمن الطلاق لا محالة قادم (2)

فهذا إعلان صريح - "زمن الطلاق لا محالة قادم " - من الشاعر بضرورة اندحار القهر، واستحالة استمراره ، و هو لذلك يعلن تحديه وانتماءه للغد المشرق ، و يدعو شعبه للنهوض و تكسير الأغلال ، فزمن الطلاق مع ممارسات الماضي لا محالة قادم ، و هو ما حصل ، و حاصل فعلا ، مما يجعلنا نقول إن الشاعر قد تنبأ بحسه الفني المرهف بما سيقع من تطورات و تحولات ، عن طريق استشراف المستقبل .

و بعد مخاض طويل ، تتحول مجاري قصائد (حمادي عبد الله) في ينابيع تفائلية بعد أن ظلت أمدا طويلا حبيسة اليأس و الكآبة ، فيتخذ الشاعر من " الاوراس " رمزا للتحدي و المواجهة :

(...) مازال يكبر أوراس بذاكرتي
حتى تفجر منه الرّعب و الرّهب (3)

و نشير هنا إلى أن رمز الأوراس كثيراً ما يتردد في المتن الشعري الجزائري كما هي الحال عند (عياش يحياوي) ، (مصطفى محمد الغماري) ، و (عمار بو الدهان) و غيرهم . و لكن لكل شاعر رؤيته الخاصة ، و طريقته المميزة في توظيف هذا الرمز كما سنبين في الفصول القادمة .

و إذا تأملنا ديوان " تأمل في وجه الثورة " لعياش يحياوي فإننا نجد نفس أجواء الغربة و الكآبة و التنافر مع الواقع .

غريب تأكل الأشواق فاصلتي ... و تشتعل
غريب من دمي تتعطر المأساة ... تكتحل

(1) إدوار الخراط : " قراءة في ملاح الحداثة " ، فصول ع4 ، ص75 .

(2) عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، ص 59 ، 60 .

(3) عبد اللّه حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص207 .

غريب من حثّاض العلقم المسموم ... اغتسل
يطوحني الأسى الممقوت ... في جنبي يقتتل (1) .

و مما يوكد هذا التناقض بين الشاعر و الواقع ميل بعضهم إلى التناقض داخل السياق ، و ذلك بتوظيف بعض الشخصيات المناقضة للواقع و المعروفة تاريخيا برفضها و تمردها واستشهادها ، مثل شخصية (الحلاج) .

يا حـــــــــــــــــــــــلاج
يامأساة أعمـــق من مأســـــاة العمـــــر
يابؤس (الكون) الكامن في أعماق الكلمة
هـل أبكـــي فـــي حـــضـرتـــك الآن ؟
أم أصغـــــي للأسفـــــار القادمــــــة
أم أرحـــل نحـــوك باستمـــــرار ؟ (2)

أما عبد الله حمادي فيوظف في النص الموالي عددًا كبيرًا من الشخصيات الثورية التاريخية :

أنا المثـــــنى أياليلى إذا كشفـــــت
عن غيضها العين ، أو عن سيف « خطّار »
أنا الزناتي موثـــوق لصهوتـــــــه .
زناده العشق و استخفـــــــاف أوزار
أنا الهلالي موصـــول تناسلـــــــه
من المحيـــــط إلى خلجان عشتـــار(3)

و الشاعر باستخدامه لهذه الشخصيات التاريخية الماضية ، (كالمثنى فاتح المشـــارق و أبي الخطار فاتح المغارب) يحاول مواجهة اللحظة الراهنة ، و بذلك يعري الواقـــــع و يكشف مافيه من زيف، عن طريق مقارنته بالماضي ، حيث ينسكب الماضي بكل أحداثه على اللحظة الراهنة فتكون النتيجة إحساس الشـــاعر بعد مية مخاطبة معاصريــــه « فيحاور الشخصية التراثية كنوع من الاغتراب و شعور بالاستلاب » (4) ، مما يعطي للنص طابعا فنيا مكثفا .

و يمكن أن نرى من خلال ما سبق ذكره من نماذج « اشتراك هذه الابداعات في هاجس موحد يعود لحسّ الفجيعة ، و فضاعة الواقع ، و عظمة الأزمة التي امتــــدّ لهيبـــها ،

---

(1) عياش يحياوي : تأمل في وجه الثورة ، ص 29 .
(2) محمد زتيلي : فصول الحب و التحول ، ص 17 .
(3) عبد الله حمادي : تحزب العشق ياليلى ، ص 212 .
(4) رجاء عيد : لغة الشعر ، منشأة المعارف بالإسكندرية 1985 ، ص 201 .

فالشاعر إما مخموراً بكأسه ، وإما محتميا بظل امرأة ... أو يسترجع أيام الطفولة بحيث يستأنس بمداعبات ظلالها و الاستغراق في حلاوة أيامها » (1).

فلا عجب و الحال كذلك أن تتلون هذه التجارب بغيوم الحزن و الحيرة و الأسى الذي هو تعبير عن النفي و الغربة و الضياع ، و الذي تحول عبر الزمن إلى شعور بالخيبة ، رغم أنه تحققت أمنية الحرية و الاستقلال .

و إذا كان البعض يرى في ذلك دليلا على وجودية الشاعر الجزائري فإننا نحسب أن هذه الغربة التي يعانيها الشاعر وليدة ظروف سياسية واجتماعية خاصة ، و معنى ذلك « أن غربة الشاعر تصبح غربة عابرة فكما أنها ليست إحساسا كونيا ، فهي أيضا ليست شعورا أبديا ، إنها إحدى حالات الشاعر ، و ليست هي حالته الوحيدة » (2) ، و بعبارة أخرى نقول إن « غربة الشاعر العربي [عموما] غربة اجتماعية أما غربة الشاعر الوجودي ، فهي غربة ميتا فيزقية » (3).

لذلك ننفي وجود شعراء وجود يين لمجرد ظهور معاني الغربة والضياع في النص الأدبي فهذا خطأ منهجي يقع فيه الكثيرمن نقادنا ، بحيث نجدهم « يلتقطون مجموعة من الظواهر ثم يطبقون عليها بصورة آلية ما يمكن تسميته بنظام المعادلات الرياضية ، و هو منهج يغري و يبهر بما يؤدي إليه من نتائج التناظر ، و التقابل ، و التلاقي ، و التعارض ، و هو أيضا منهج سهل لا يلتمس سوى المظهر البراق » (4) ، و لا يخفى على أحد خطورة هذا المنهج في تزييف الحقيقة و مجانبة المنهج العلمي الذي يستقصي الحقائق بدقة .

و فيما يخص المجال اللغوي ، نلاحظ أن الشاعر يجنح إلى المخالفات المقصودة التي نسميها « الانزياحات » (5) ، و لو حاولنا تأمل المتن الشعري المعاصر ، لتأكد لنا سعي الشاعر إلى تجاوز المعطى اللغوى الجاهز و البحث عن لغة شعرية تتجاوز المعنى الموجود ، فحفلت القصيدة بمعاني ودلالات تقوم على الخرق و التجاوز للسياقات الدلالية المعهودة .

و منه فللغة في شعرنا الحديث شأن مخالف لشأنها في الشعر التقليدي ، « فهي تتحول من مجرد وسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص ؛ قيمتها فيما توحي به لا فيما تخبر إخبارا و فيما تولده في النص من أوضاع جديدة » (6).

---

(1) عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الادبي ، ص 64 .

(2) غالي شكري : شعرنا الحديث ... إلى أين ، ص 214 .

(3) المرجع نفسه : ص 214 .

(4) المرجع نفسه : ص 215.

(5) عملية الإنزياح يحددها (جون كوهين) في نقاط هي :

1 ـ اختلال الترابط المنطقي و العقلاني

2 ـ اسناد صفات غير معهودة على الأشياء

3 ـ الخروج عن المعيار المتفق عليه

- راجع - جون كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة .محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال ، المغرب 1986 ، ص 07 .

(6) محمد الهادي الطرابلسي : " من مظاهر الحداثة في الادب الغموض : فصول 4 / 30 .

إن الشاعر اليوم يسعى إلى تحميل لغته الشعرية وظيفة الايحاء بدل الأداء المباشر ، يقول (عبد الله حمادي) :

تتكاثر الطرقات ، فيورق في التجاعيد التوسل
ضحالة الاندفـــــــاع ؛
تستنزف المقاديـــــــر
تتهاوى أوراق الصّدر صفراء برعمية
فينام التطحلب و يُقبر بدثار الشعائر (1)

فلغة هذه القصيدة و غيرها من قصائد الديوان ، تتجاوز مفهوم " الوعاء " الذي يحتوي الخطاب ، ليغدو الخطاب نفسه فعلا لغويا ينطوي على مستويات دلالية معقدة ، و هذا كله يدفعنا بالضرورة إلى دفع ثمن هذه الحرية من خلال عملية التأويل التي يطلق عليها الباحث المغربي (عبد الله راجع) " تفسير الاحلام " (2).

يبقى أن نشير إلى أن هذا الانحراف باللغة عند الشاعر الجزائري الحديث يكشف « عن تنافر لا يمكن أن يكون لغويا فقط دون أن تكون له جذوره النفسية و الفكرية » (3).

يقول (عبد الله راجع) في ذلك : « إننا أصلا أمام إحدى صور انعدام التلاؤم بين المبدع و الواقع ، تأخذ على المستوى اللغوي طابع التضاد و التنافر الدلاليين » (4).

فالتضاد و التنافر في استخدام اللغة ينم عن رفض الشاعر لواقعه المتردي ثم محاولة نسف هذا الواقع ، و هذا الرفض لا يكون دائما بشكل صريح ، إنه في الأغلب الأعم يتخذ أشكالا غير مباشرة أو نوعا من (المراوغة) على الصعيد اللغوي لتجسيد ذلك الرفـــــض و التضاد مع الواقع ، و السعي لخلق واقع بديل حتى و لو كان لغويا .

و أحب أن أوضح هنا إلى أن ما سبق ذكره لا يعني انفصام الشاعر عن مجتمعه ، أو عدم حضور الواقع ، فصوت الواقع حاضر في كل هذه التجارب ، و لكن الشاعر لم يعد يرتبط به ارتباطا آليا ، وإنما يحاول تجاوزه إلى واقع أفضل ، مما يجعل هذه التجارب متفردة ، و تمثل إضافة في المتن الشعري الجزائري خاصة على صعيد البناء الفني للقصيدة .

و تكمن هذه الاضافة في التجاوز ، و المروق ، و التكسير ... تجاوز النظرة الضيقـــــة و الأحادية للأشياء و الانسان و الكون ، إلى نظرة متفتحة ، رحبة تجعل من الكـــــون فضاءً لا متناهي و لا محدود و تكسير نمطية اللغة ، (قاموسا و أسلوبا) .

و نخلص في الأخير إلى نتيجة ، و هي أن القصيدة الجزائرية في فترة الثمانينات قد حققت قفزة نوعية في التعامل مع الواقع ، و في التعامل مع المعطى الثقافي التراثي العربي و الأجنبي ، و تتمثل في هضم هذه المعطيات و استيعاب الاتجاهات و المذاهـــــب

---

(1) عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، ص 25 .

(2) عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة . . . ، ص 26 .

(3) المرجع نفسه : ص 150 .

(4) المرجع نفسه : ص 150 .

الفنيـة الحديثـة ، دون التنكر للتـراث - على الأقل عند بعض شـعراء هذا الجيل - في محاولة لتفجير تجربة شعرية جزائرية نابعة من الرحم ، و متفتحة على كل التجارب ، تحقق القدرة على الاقلاع و التحليق .

و هذا ما سنحاول رصده في الفصول القادمة ، و قبل ذلك نعرج قليلا للتعرف على مفهوم الصور الفنية و مدى أهميتها في النقد الحديث لندعم بها الأرضية التنظيرية التي منها سننطلق لاستنطاق المتن الشعري الجزائري المعاصر .

- مفهوم الصورة الفنية :

الشعر ليس عالما مسطحًا يتمكن منه القارىء دون عناء ، إنه عالم سحري جميل يموج بالحركة و الألوان . . .

الشعر عالم رحب لا يعترف بالحدود ، و الأبعاد المنطقية ، إنه عالم التخطي و التجاوز و السعي وراء المطلق للإمساك به ، و تجسيدة في التجربة الشعرية بواسطة الكلمة و الايقاع و الرمز و الصورة ، إنه « صياغة جمالية للايقاع الفني الخفي الذي يحكم تجربتنا الانسانية الشاملة ، و هو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها ، ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة » (1) ، و هو مغاير للنثر « الذي قوامه العقل و المنطق و الوضوح ، و يؤدي وظيفة إبلاغية مباشرة » (2).

أما الشعر فبخلاف ذلك « يعتمد على الخيال أو « الرؤية » التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية عمّا وضعت لها أصلاً، لتشحنها بمعان جديدة ، و إيحاءات غير مألوفة » (3).

و الشعر بهذا الشكل يأتي « مفاجئًا ، غريبا عدو المنطق ، و الحكمة و العقل ، ندخل معه إلى حرم الأسرار نتّحد بالأسطوري العجيب السحري »(4) ، و من هنا كان الغموض اللغز ، و التعمية في القصيدة لأنها « عالم متموج متداخل ، كثيف بشفافية ، عميق بتلألؤ يقودنا في سديم من المشاعر و الأحاسيس » (5) .

الشعر في حقيقته لا يقوم بنقل دلالات و معاني مباشرة ، كما أنه لا يعكس ظواهر المادة و إنما يحاول استبطان الجوهر الرابض في قلب الأشياء المادية بواسطة الكشف بالحدس ، لا الكشف بالفكر ، و الشاعر يضفي على هذه المعاني كثيرا من السمات و الخصائص الفنية مبتعدا بذلك عن الواقع الحرفي إلى الواقع النفسي ؛ لأن « الفكر لا يجوز أن يدخل العالم الشعري إلا متقنعا غير سافر ، ملفّعا بالمشاعر و التصورات و الظلال ذائبًا في وهج الحس و الانفعال . . . ليس له أن يلج هذا العالم ساكنا باردًا مجرّدًا » (6) كما في العلم ؛ فالشاعر يعبر بالاشارة و الرمز و الايحاء ، أما المفكر فيعبر بالكلمة العارية .

و صفوة القول أن « الفكرة هي صورة عقلية للتجربة ، في حين أن الصورة الشعرية هي المعادل الفني للفكرة » (7) ، فالشاعر باستطاعته أن يحول الأفكار إلى تجارب شعرية بتوفير ما يمكن تسميته " بالمناخ الشعري " ، و بتوظيف الأدوات الفنية و على رأسها الصورة - التي تمثل جوهر التجربة الفنية - و التي نجدها تتردد في كل الكتابات الحديثة ، « بحيث أنه أصبح من الممكن القول بأنه لا يوجد باحث يتصدى لدرس الشعر

---

(1) ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 85 .

(2) المرجع نفسه ، ص 85 .

(3) المرجع نفسه : ص 85 .

(4) أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت ، 1971 ، ص 58 .

(5) أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت 1972 ، ص : 235

(6) سيد قطب : النقد الأدبي أصوله و مناهجه ، ط 5 ، دار الشروق بيروت 1983 ، ص 58 .

(7) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت 1982 ، ص 12 .

و نقده . . . دون أن تكون الصورة ذروة عمله و سنامه ، و جوهر بحثه و لبابه » (1).

وإذا كان العرب قديما ميزوا بين الشعر و النثر بواسطة الايقاع الموسيقي " الوزن " فقالوا : « الشعر كلام موزون مقفى » ، فإن الذي يميز لغة الشعر عن لغة النثر هو الصورة الفنية التي بفضلها يحقق الشعر عنصر السحر ، بما يحدثه في القارىء من تأثير و انجذاب مغناطيسي .

الصورة الفنية إذا أساس التجربة ، و بالتالي فإن الاتجاه إلى دراستها و فهمها ، يعني فهم العملية الابداعية ، فما هي الصورة يا ترى ؟ .

« الصورة هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال والفكر و الموسيقى و اللغة ، هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها ، و خصائص اللبنة لم تحدد على نحو واضح إنها الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني و الزماني » (2).

إنها القوة الخالقة التي يسجل بها الشاعر رؤية و موقفا موحدا من جزئيات الوجود ، « و الشاعر في تجربته هذه يفتت أشياء الوجود الواقعة ، يفقدها وحدة تماسكها البنائي في منطق المكان و الزمان ، يبقي على صفاتها الأساسية يتخذها منطلقا للنفاذ من الرؤية البصرية إلى الرؤية الشعرية » (3) ، التي تتخطى حدود الرؤية البصرية المباشرة فمن توجهات الفكر الابداعي إعادة تركيب الوجود و بعثه من جديد على أساس الخبرة الثقافية ، و التجربة الذاتية التي تعمل على أن تبدع أعمق التجارب الفنية المتميزة .

و إذا اتفقنا على أن قوام الفعل الابداعي - كما سبق - هو الوجدان فلا بد من توفر عنصر الخيال الذي يكسب التجارب الطاقة الايحائية التي تصعد الاحساس و تقوي الاستجابة لدى القارئ ، بفضل قوة الخيال الخلاق الذي يعدم و يلاشي و يصهر و يكشف جوهر الأشياء ، « الخيال في مثل هذا الشعر طاقة دينامية تحملنا على الريح من عالم المقاييس إلى عوالم لا تنتهي ... فيتحول الوجود من صورة واقعية جامدة دقيقة الأصباغ ، إلى قطعة من حياة واضحة التعبير ، ناطقة الملامح ، فتتمثل فيها الحركة و الحياة » (4) بألوان و صور بديعة الظلال ، فيها الاحساس العميق و الخيال الخصيب .

يرى بول ريفردي (Paule Reverdy) بأن الصورة « إبداع ذهني صرف ... تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة و كثرة »(5) ، و لا تجمع بين الحقائق البعيدة التي لا يدرك ما بينها من علاقات إلا العقل ، بل ينبغي أن تكون إحدى الحقيقتين واقعية تدرك عن طريق الحواس .

و هي عند باوند « تلك الحقائق التي تمثل مركبا من العقل و العاطفة في لحظة من لحظات الزمان » (6) ، أما الدكتور عز الدين اسماعيل فيعرفها بأنها « الشعور المستقر في

(1) عبد الفتاح محمد عثمان : " الصورة في شعر شوقي " مجلة فصول 1 / 144.

(2) ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 254 .

(3) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس ، ص 24 - 25 .

(4) المرجع نفسه : ص 25 - 26 .

(5) عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي في الأدب ، ط 4 دار العودة بيروت لبنان 1981 ، ص 70 - 71.

(6) روبرت سبلر : الادب الامريكي (1910 - 1960) ت .محمود محمود ، مكتبة النهضة المصرية دون تاريخ ، ص 171 .

الذاكرة ... و عندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء ، و تبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر أو الرسم أو النحت » (1).

و الحق أن اتحاد الفكرة او الشعور بالصورة ، و عدم إمكانية تصورهما مستقلين حقيقة نقدية مألوفة ، و شرط أساسي من شروط التصوير ، و إن كانت الصورة في جوهرها تنتمي إلى عالم الشعور أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ؛ لأن الواقع الحسي فيها لا يحتفظ بمواصفاته ، و الشاعر مع أنه يأخذ مادة صوره من الواقع فإنه يعيد تشكيل الواقع تشكيلا مكانيا جديدا وفقا لحركات النفس التي تتجدد و تتلون مع كل دفقة شعورية « فالمسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل الصورة في الشعر الحديث هي ... إخضاع الطبيعة لحركة النفس و حاجتها » (2) ؛ بمعنى أن تكون الصورة معادلا موضوعيا لأحاسيس الشاعر ، و عواطفه الشخصية ، و من ثم نقول إن « قيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء ، و إيجاد الصلات المنطقية بينها ، و إنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر و المزج بين عاطفته و الطبيعة » (3) ، و الفنان الحق هو الذى لا يصور بعيدا عن ذاته بالاعتماد على الصيغ الجاهزة ، بل هو الذي يصور بحسب شعوره و عاطفته ، مما يجعلنا ننفي نهائيا تلك الثنائية في التفكير ، إننا نقول مع هويلي (Whally) : « إن الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصور الحسية ، و إنما الشعور هو الصورة »(4) ، الصورة الفنية تمثيل للواقع النفسي لا الواقع الطبيعي، و هي نسق للفكر ، و ليست نسقا للطبيعة ، و الشاعر في تشكيله للصور يستمد عناصره من الطبيعة إلا أنه يصنع نسقا خاصا للمكان لم يكن من قبل ، الصورة على هذا الأساس « لا تنتمي في جوهرها إلى العالم الخارجي بقدر انتمائها إلى العالم الداخلي للذات المبدعة ، و من ثم لا يمكن أن نتلمس لها تفسيرا خارج ذات الفنان » (5) ، و بذلك لم تبق الصورة مجرد محاكات للواقع الطبيعي ، « وإنما غدت تركيبا معقدا أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات و الأشياء ، و انصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية ، التي تتمدد في كل جانب ، و تتفتح على زخم معنوي و شعوري غير متوقع » (6) ، يقول (عمر أزراج) :

متى يجلس الغيم خلفي
لأنهي أسباب حزن الشجر
و أبدأ في رسم تفاحة خصرك البحر بيتي .
و كل المرايا .

---

(1) عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص 71 .

(2) المرجع نفسه : ص 65 .

(3) عبد الفتاح محمد عثمان : " الصورة الفنية في شعر شوقي " . فصول 1 / 145 .

(4) نقلا عن د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص 71.

(5) عثمان حشلاف : التراث و التجديد في شعر السياب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1986 ، ص 91.

(6) ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 258 .

سجون الوجوه الذليلة
يهاجر بحر الظنـــون
فتبقـين بحـــــري
و أكسر كل القيـــود
و تبقين قيـــدي (1)

و المتأمل في هذه اللوحة يلاحظ تلاحم الصور و تلاحقها لتجسيد حالة نفسية لا نصل إليها إلا باستبطان ذات الشاعر التي فجرت النص على دلالات بعيدة لا يمكن الوصول إليها إلا بالقراءة الحديثة التركيبية التفكيكية في آن واحد .

- الصورة بين الواقع و الخيال :

نشير في البداية إلى أننا لا نستطيع تأسيس أي مفهوم للصورة الفنية بعيدا عن الخيال * ؛ فهو الذي « يكسر الحاجز الذي يبدو عصيا على العقل و المادة ، فيجعل الخارجي داخليا ، و الداخلي خارجيا يجعل من الطبيعة فكرا ، و يحيل الفكر إلى طبيعة ، و هذان موطن السر في الفنون » (2) .

من هذا ندرك أن العنصر الذي يلعب الدور الرئيس في خلق الصور ليس اللغة ، و لكنه الخيال ، إذ أن الصورة في أساس تكوينها «شعور وجداني غامض بغير شكل ، بغير ملامح ، تناوله الخيال المؤلف أوالخيال المركب فحدّده وأعطاه شكله أي حوله إلى صورة تجسده »(3) لذلك نجد هناك عناية خاصة بدراسة هذا العنصر لدى النقاد ، و منهم الناقد المعـــروف (ريتشاردز) الذي أفرد قسما كبيرا في كتابه " مبادئ النقد الأدبي " لهذا الموضوع ، فتحدث عن دور الخيال في تكوين الصورة الفنية ، و هو يصفه بأنه : « تلك القوة التّركيبية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة ، أو المتعارضة » (4) ، و إذا كانت الصورة « رسم قوامه الكلمات المشحونة بالاحســـاس

(1) عمر أزرج : وحرسني الظل ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1976 ، ص 100

* يرى كوليردج أن الخال نوعان : « إني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا ، فالخيال الاولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الادراك الانساني ممكنا ... أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع الارادة الواعية ، و هو يشبه الخيال الاولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ، و لكنه يختلف عنه في الدرجة ، و في طريقة نشاطه إنه يذيب و يلاشي و يحطم لكي يخلق من جديد »

- راجع محمد زكي عشماوي : قضايا النقد الأدبي ، دار النهضة العربية ، بيروت 1979 ، ص 62

(2) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ط 2 ، دار الأندلس 1981 ، ص 27

(3) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها في ابداع ابي نواس ، ص 26

(4) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة . مصطفى بدوي ، المؤسسة العامة للترجمة و الطباعة و النشر ، القاهرة 1963 ، ص 312

و العاطفة » (1) ، كما يقول (سي دي لويس) فإنها لا تحلّق في الأجواء النفسية إلا بجناحي الخيال الذي يملك قدرة سحرية عجيبة على التأليف بين المتناقضات ، فتبدو في شكل جميل يعمق شعورنا بالجمال و الحياة ، و في نقدنا القديم إشارة واضحة لأهمية الخيال نجد ذلك عند (حازم القرطاجنى) الذي يعرف الشعر بأنه :« كلام موزون مخيل »(2) .

إلا أن الخيال في الشعر العربي القديم اداة معرفية فمهما ابتعد عن الواقع يظل مرتبطا بـه « فهو قوة نفسية تعين العقل في عملية الادراك و التفكير دون أن تتجاوز المستوى الحسي » (3) ، في حين أنه في الشعر الحديث لا يتمثل الواقع كما هو بل يعيد صياغته على نحو يتجاوز الواقع المادي « فيحطم الحواجز بين الماديات و المعنويات ، و يقرب بين الانسان و الطبيعة فيمتزج بها و يقيم علاقات بينه و بينها تسمح له بتشخيصها و الحوار معها و سماع نبضها » (4) .

الخيال الشعري نشاط خلاق يلعب دورا رئيسيا في أية فعالية ابداعية ، إنه « الدفة في السفينة » (5) على حد تعبير (ألن تبت) ، « و قد أجريت عدة دراسات للخيال الابداعي من قبل علماء النفس ... و قد وجد أن الخيال يعطي حقلا واسعا من الفعاليات و الحالات الذهنية المختلفة التي تصبح بدورها مصدرا للكثير من الأفكار الابداعية » (6) ؛ فالخيال يعدم و يلاشي و يصهر و يزيح الغلاف المادي عن حقائق الموجودات ، يكشف عن روحها المستتر وراء الظواهر ، فإذا بالجوامد تتحرك تحرّك الأحاسيس و المشاعر ، و يسكبها في صور » (7) ،العقل يحنط الوجود ، يعطيه مفاهيم نهائية ، في حين أن الخيال يبعث الوجود حيا ، و يخلق عوالم غير محدودة و هذا يدفعنا إلى القول بأن « وظيفة الخيال أقوى من وظيفة العقل ، يصهر الظواهر الخارجية يحيلها عن طبيعتها فتتحول إلى صور نفسية تتفجر ظلالاً نفسية ، تتفتق عنها عوالم رحبة » (8) تتخطى عالم العقل إلى عالم الحدس و الاشراق ... « و قد اندثر في ميدان الأدب والفن رجال عديدون ممن حملوا رسالات الفكر و المجتمع ، و لكن الذين ظلوا أحياء في ذاكرة الأجيال هم الذين نجحوا في استخدام الخيال اللعوب من أجل إقامة عوالمهم الخاصة ، و تشييد أبنية دنياهم الروحية » (9) ، و هذا يجعلنا لا نتصور أي مفهوم للصورة بمعزل عن الخيال ؛ فالخيال وسيلة الابداع الفني،و عالم

---

(1) سي دي لويس : الصورة الشعرية ، ترجمة . أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن ابراهيم ، دار الرشيد للنشر 1982 ، ص 23

(2) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، تحقيق . محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس 1966 ، ص 89

(3) ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 86

(4) عبد الفتاح محمد عثمان : الصور الفنية في شعر شوقي ، فصول 1 / 146 .

(5) الن تيت : دراسات في النقد ، ترجمة . أحمد عبد الرحمن ياغي ، ص 45

(6) دولف رايسر : بين الفن و العلم ، ترجمة سليمان الواسطي ، دار المؤمون للترجمة و النشر ، بغداد 1986،ص19- 22

(7) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس ، ص 25

(8) المرجع نفسه : ص 28

(9) عبد الفتاح الديدي : الخيال الحركي في الادب النقدي ، دار المعرفة ، القاهرة 1965 ، ص 5 .

الفنان من خلقه ، و الدنيا وليدة تصوره و خياله «وليس هذا الخيال بالطاقة البسيطة ، إنه أعمق من أبعاد العقل و الفهم في دنيا الفكر و الروح ، و هـو أشد دقة و نعومة من كل طاقات الابداع الفني في ملكات الانسان ... و هو الذي يغزو كل الآفاق و الاجواء التي لا تجرؤ ملكة اخرى على المغامرة فيها » (1) ، بواسطة الخيال نصل إلى كنه الوجود عن طريق الاهتزاز و الارتجاف المتصل الذي يستحضر الغائب و الغريب ، و يفجر المكبوت في التجربة الفنية ، فيخرجها في نسق ايحائي حافل بالتنوع و التعدد الدلالي .

- بنائية الصورة بين العقلانية و اللاعقلانية :

المنهج النفسي هو المتبع في التصور البنائي للصورة ، و الشاعر في تشكيله للصور يخضع الواقع لحركات النفس « فالصورة تبدأ حركتها عن النفس كالبذرة تنبت من الشعور تنمو معه نماءً طبيعيا » (2) ، أما فيما يتعلق بالصور اللاعقلية ، فهي تقوم على مخالفة العقل ، على التناقض ، الغلو ، و الاغراب ، « و في بنية هذا النوع من الصور تتلاقى و تترافد عوالم الخرافات و الأساطير ، و الحكايات الشعبية المترسبة في عتمة ضمير الشاعر »(3) .

و لقد أوضحت الأبحاث النفسية أن الرؤيا الابداعية هي في الغالب « تعبير عن عالم يقع خلف الوعي ، و هذا يوضح سبب استحالة تفسير الروائع الفنية العالمية تفسيرا مرضيا عن طريق النقد المنطقي وحده » (4) : لأن هذه الأعمال هي من نتاج اللاوعي و هذا الأخير لا يعترف بالمنطق ، لا يعترف بسلطان العقل الواعي على الأعمال الفنية ، فيترك كل الأشياء للخيال و الأحلام .

في هذا النوع من الشعر يبدو أن الشاعر « يتلاعب بالأشياء الواقعة ، يشوهها ينتقص منها ، يضيف إليها فتظهر أمام العين مزيفة ، غير أن الحقيقة تكمن في كون الشاعر لا يشوّه و لا يزيّف لأن عالم الوجدان من الممكن ألا يكون مطابقا لعالم الواقع » (5) ، فالفنان حينما يحاول أن يصنع من الذاتي واقعيا من خلال الصور المحسوسة يبدو هذا الواقع الجديد مغايرا للواقع القبلي المرصود » (6) ؛ لأن الشاعر يعيد هندسة الواقع الطبيعي بالقياس إلى واقعه النفسي ، و من هنا تكون الصورة دائما غير واقعية ، و إن كانت عناصرها مأخوذة من الواقع ، أما إذا قبل الشاعر صور الطبيعة الجاهزة « كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق وجوده الفكري ... و الشاعر عندئذ لن يصنع صورا بالمعنى الفني

(1) عبد الفتاح الديدي : الخيال الحركي في الأدب النقدي ، ص 13 ، 14 .

(2) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس ، ص 35 .

(3) المرجع نفسه : ص 35 .

(4) دولف رايسر: بين الفن و العلم ، ص 36 .

(5) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها ... » ، ص 36 .

(6) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 127 ، 128 .

للصور ، بل سيضفي النسق الطبيعي على الفكرة عنده (1) .

مما سبق يمكن أن نضع المسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل الصورة الفنية في الشعر الحديث ؛ و هي : « إخضاع الطبيعة لحركة النفس و حاجاتها » (2) ، و بذلك يكون للشاعر كل الحق و كل الحرية في تشكيل الطبيعة ، و التلاعب بعناصرها وفق تصورات الشاعر الخاصة ، و هذا التلاعب تدفع إليه الرغبة الملحة لإثارة القارئ ، و خلق عنصر الدهشة ، بصور غير متوقعة تخطف الأبصار ، و تشيع في النص سمة الغرابة والغموض .

يرجع الدكتور عبد الله حمادي سبب ظهور الغرابة في الشعر الحديث إلى عاملين أساسيين هما : « تطور الذاتية (INDIVIDUALISMO) عند الأفراد ، و كذلك الشخصية (SUBJETIVISMO) فهذان العاملان برزا بوضوح في إنتاج الشعراء الأوربيين منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر » (3) ، وأديا إلى ظهور مفهوم جديد للشعر يدعو « إلى كتابة القصيدة بلا مفهوم منطقي عقلاني ، و إنما بمفهوم منطقي انفعالي إيجابي » (4) ، يقول الشاعر الصوفي (سان خوان دي لاكروث) : « الشعر هو فهم ما لا يفهم » (5) .

و دور الشاعر في هذه الحال يتمثل في خلق الجو الملائم الذي يساعد على الايحاء بواسطة ترويض الكلمات ، و التركيز على الألوان الموحية ، و الايقاع الموسيقي الذي يتلائم مع طبيعة التجربة .

---

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 128 .

(2) المرجع نفسه : ص 126 .

(3) عبد الله حمادي : مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 ، ص 233 .

(4) المرجع نفسه : ص 242 .

(5) المرجع نفسه : ص 242 .

الصورة الفنية في آراء النقاد القدامى :

على الرغم من أن الصورة الفنية مصطلح حديث ، انتقل إلى النقد العربي عن طريق التأثر بالمذاهب الغربية خاصة المذهب الرومانسى الذي يركز كثيرا على جانب التصوير في الشعر « فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم ، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي » (1) ، إلا أننا لا نجد المصطلح بتلك الصياغة الحديثة في تراثنا ، و التي تنظر إلى الصورة الفنية على أنها نشاط خلاق يثري الحساسية و يعمق الوعي الانساني ، و لكننا مع ذلك نجد القضايا و المشاكل نفسها التي يثيرها المصطلح الحديث ، و إن اختلفت طريقة العرض و التناول ، أو تميزت جوانب الاهتمام و التركيز .

يقول الجاحظ (150 ـ 255 هـ) في كتابه « الحيوان » : « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي ، و البدوي و القروي و المدني ، و إنما الشأن في اقامة الوزن ، و تخير اللفظ ، و سهولة المخرج ، و كثرة الماء و في صحة الطبع و جودة السبك ، فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج ، و جنس من التصوير » (2) ، و من هنا فقد عالج نقدنا القديم ـ كما يظهر من مقولة الجاحظ السابقة ـ قضية الصورة الفنية حسب ظروفه التاريخية و الحضارية ، فقد راح نقادنا القدامى « من منطق تكريس الاتباع يحيطون عالم الشعر بهالة من الطقوس المبهمة المشربة بروح العداء للجديد ، و المستوحات من العرف القبلي ذي النزعة المتطرفة في فهم شعائر الحياة ، فاحضرت قبل هذه النزوة بعد الدواس الطويل على تقنين الشعر و إن شئت تحنيطه ، أو تسييجه بما سمي بعمود الشعر » (3) الذي يحدده (المرزوقي) في سبعة مبادئ و هي :

1 ـ شرف المعنى و صحته .
2 ـ جزالة اللفظ واستقامته
3 ـ الاصابة في الوصف
4 ـ المقاربة في التشبيه .
5 ـ إلتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن .
6 ـ مناسبة المستعار منه للمستعار له .
7 ـ مشاكلة اللفظ للمعنى ، و شدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها » (4) .

و لقد تحول عمود الشعر إلى ما يشبه القانون الذي يقيد حرية الأديب ، و يمسك بزمام خياله ، و يجعله حبيس إطار العقل ، و رغم محاولة العديد من الشعراء الخروج من أسر العمود كبشار بن برد و البحتري و أبي تمام و غيرهم ... » إلا أنهم لاقوا حملة عنيفة من

---

(1) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ط 2 ، دار التنوير ، بيروت 1983 ، ص 07

(2) الجاحظ : الحيوان ، ج3 ، ت . عبد السلام هارون ، مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة 1942 ، ص 131 ، 132 .

(3) عبد الله حمادي : دراسات في الأدب المغربي القديم ، دار البعث قسنطينة (الجزائر) 1986 ، ص 40 .

(4) الطاهر حمروني : منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر1985ص 175 .176

قبل حراس القديم، و في مقدمتهم الآمدي (ت 370 هـ) ، و أبو هلال العسكري « و مما زاد في تكريس ظاهرة القديم و تفضيله ، حملة الأدعياء على النقد الذين كان أغلبهم من اللغويين و النحاة ، فكانت نظرتهم للشعر لا تنصبّ على روح الألفاظ بقدر ما تنصب على أجسادها (1) ، فلقد ظل اللغويون ينظرون إلى الشعر من خلال إيمانهم بنظام لغوي صارم ، جعلهم يتغافلون عن الجانب الانفعالي الذاتي الذي لا يخضع لكل ما فرضوه على اللغة من أطر ثابتة.

و لقد كان الخليل بن أحمد الفراهدي (ت 147 هـ) يستشعر شيئا من هذه الحقيقة - رغم أنه لم يطورها - عندما قال : « الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّا شاءوا ، و يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى و تقييده ، و من تصريف اللفظ و تعقيده ... ، فيقربون البعيدة و يبعدون القريب ، و يحتج بهم و لا يحتج عليهم » (2).

إلا أن جمهور اللغويين ظلوا ينظرون إلى الشعر نظرة صارمة أدت في الكثير من الأحيان إلى وقوع الصدام بينهم و بين الشعراء الذين يخرجون عن هذه الأطر الثابتة *، و قد اهتم اللغويون بالتشبيه فربطوا الشاعرية بالقدرة على التشبيه ، يقول أبوعمرو بن العلاء : افتتح الشعر بامرئ القيس و ختم بذي الرّمة » (3) ، و يقول ابن سلام الجمحي (ت 232 هـ) عن امرئ القيس : (كان أحسن طبقته تشبيها ، وأحسن الاسلاميين تشبيها ذو الرّمة (4) و هو صاحب المقولة المشهورة : « إذا قلت كأنّ ، فلم أجد و أحسن ، فقطع اللّه لساني » (5) ، يعني بذلك قدرته العظيمة على التشبيه.

و لقد أسهم اهتمام علماء اللغة بعنصر التشبيه « في تشكيل الذوق الأدبي السائد و بذر بذور الاعجاب المتواتر بالتشبيه ، عبر أجيال طويلة من النقاد و البلاغيين» (6).

و هذا الاعجاب يتطور أكثر عند قدامى بن جعفر (265 - 337 هـ) إلى درجة أنه جعل التشبيه « غرضا من أغراض الشعر » (7) ، و بعض النقاد الآخرين عمدوا إلى حصر ما

---

(1) عبد اللّه حمادي : دراسات في الأدب المغربي القديم ، ص 42

(2) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 143 ، 144

* يذكر أحمد امين (ضحى الاسلام) 2 / 283 فيما يتصل بهذا ما قاله عمار الكلبي عندما عاب اللغويون شعره :

ماذا لقيت من المستعربين و من — قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوا
إن قلت قافية بكرا يكون بها — بيت خلاف الذي قاسوه أوذرعوا
قالوا لحنت ، و هذا ليس منتصبا — و ذاك خفض ، و هذا ليس يرتفع
كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم — و بين قوم على إعرابهم طبعوا
ما كل قولي مشروح لكم فخذوا — ما تعرفون و ما لم تعرفوا فدعوا

(3) الجاحظ : البيان و التبيين ، ج 3 ، ص 598.

(4) ابن السلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، ص 27

(5) الجاحظ : الحيوان ، ج7 ، ص 164.

(6) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 108

(7) قدامى بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق ، كمال مصطفى ، مطبعة السعادة ، القاهرة 1963 ، ص 23

جرى عليه العرب في تشبيهاتهم فيذكرون الطريقة المسلوكة في التشبيه عند القدماء و المحدثين الذين يشبهون « الجواد بالبحر و المطر ، و الشجاع بالأسد ، و الحسن بالشمس و القمر و السهم الماضي بالسيف ، والعالي الرتبة بالنجم ، و الحليم الرزين بالجبل »(1) ،و قد حمل النقاد ـ في ضوء هذا التصور العام ـ حملة شعواء على الشعراء الذين زعزعوا هذه الطريقة الشعرية الموروثة ، و حاولوا التجديد في المعاني و الصور ، و في مقدمتهم الآمدي (ت 370 هـ) الذي وقف ضد الابداع و ألف كتابه المعروف « الموازنة» نقد فيه شعر أبي تمام بسبب إسرافه الكبير في الاستعارة خاصة ، و خروجه عما كان مألوفا من الاقتصاد فيها ووضع فصلا كاملا لهذا الغرض سماه « فصل ما في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات » من ذلك قول الشاعر :

رقيق حواش الحلم لو أن حلمه
بكفيك ما ماريت في أنه بـــرد

يقول الآمدي : « و الخطأ في البيت ظاهر لأني ما علمت أحدا من شعـــراء الجاهليـــة و الاسلام و صف الحلم بالرقة ، و إنما يوصف بالعظم و الرجحان و الثقل و الرزانة و نحو ذلك » (2) .

و هكذا نجد أن محاولات التجديد التي تزعّمها (أبو تمام) قوبلت بالرفض و الرّد العنيف من قبل « حراس القديم » (3) ، يقول الآمدي في ذلك : « الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، و بالابداع جميع فنونه ، فإن تلك مجاهدة للطبع ، و مغالبة للقريحة مخرجةٌ سهل التأليف إلى سوء التكلف ، و شدّة التّعمل » (4) ، و قد حدثت ضجة كبيرة حول الاستعارة في شعر أبي تمام و ترددت أصداء تلك الضجة كثيرا في كتاب الموازنة نأخذ منها هذا المثال ، يقول ابو تمام :

جارى إليه البين وصل خريدة
ماشت إليه المطل مشي الأكبد

و لا يتمالك الامدي إلا أن يقول : « فيامعشر الشعراء و البلغاء ، ياأهل اللغة العربية خبرونا كيف يجاري البين وصلها ؟ ألا تسمعون ؟ ألا تضحكون ؟ » (5)

(1) العسكري : الصناعتين ، تحقيق ، علي محمد البجاوي ، محمد ابوا الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت 1986 ص 243 .

(2) الآمدي : الموازنة ، ج1 ، تحقيق، السيد أحمد صقر ، ط 2 ، دار المعارف ، مصر 1972 ، ص 139 ـ 142.

(3) عبد الله حمادي : دراسات في الادب المغربي القديم ، ص 32 .

(4) الآمدي : الموازنة ، ص 260 .

(5) المرجع نفسه : ص 280 .

و إذا عدنا إلى البيت السابق أدركنا سبب تحامل الآمدي على استعارات أبي تمـــــام ، و المتمثل في أنه يعمد إلى الاغراب و عدم الالتزام بالترابط المنطقي بين أجزاء الصورة ، فالآمدي لا يستسيغ فكرة أن البين و الوصل تجاريا إلى الشاعر ، و أن البين حال بينـــــه و بين وصلها ، لأن هذا المعنى لا يخضع للمنطق و العرف اللغوي المألوف عند النقـــاد ، و هذه النظرة للإستعارة نجد شبيها لها في التشبيه حيث أن البلاغيين يؤكدون ضرورة التناسب المنطقي بين طرفيه ، و معنى هذا كما يقول ابن رشيق (390 ـ 456 هـ) :

بأن التشبيه * واقع أبدا على الأغراض لا على الجوهر (1) ، مما يؤدي إلى عدم اتحاد طرفيه أو تفاعلهما ؛ لأن التشبيه ـ بالفهم القديم ـ لا يلغي الحدود بين الأشياء أو الكائنات بل يضل محافظا على تمايزها « و قد يشبه الشعراء و البلغاء الانسان بالقمر ، و الشمس و الغيث ، و البحر و بالأسد و السيف .... و لا يخرجونه بهذه المعاني إلى حد الانسان »(2)، و لعل هذا الفهم لطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التشبيه ، هي التي جعلت البلاغيين يؤكدون ضرورة التناسب المنطقي بين طرفيه ** ، و من ثم يقال : « إن الشئ إنما يشبه بغيره إذا قاربه أو دنا من معناه ، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه و لاق »(3)، و هذا يؤدي بالطبع إلى عدم الاهتمام بالقيم النفسية و الشعورية في التشبيه ؛ لأن الاهتمام مقصور في الغالب على الظواهر و الصفات الخارجية « و مثل هذه النظرة تلغي ... فعالية الخيال الشعري و تحول العملية الشعرية كلها إلى فعل ضحل لا يعدو التعريف بما هو معروف » (4) .

---

* التشبيه : «صفة الشئ بما قاربه و شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته ، لانه لو ناسبه مناسبة كلية لصار إياه » .

ـ راجع ابن رشيق : العمدة ، ص 286 و ما بعدها .

(1) المرجع نفسه : ص 286

(2) الجاحظ : الحيوان ، ج1 ، ص 211 .

** و هذا ما يؤكده المبرد الذي نجده يعبر عن إعجابه بكثير من التشبيهات التافهة لانها تحقق في زعمه شرط المشابهة بين طرفيها كما يظهر من إعجابه ببيت امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا و يابسا — لدى وكرها العناب و الحشف البالي

ـ راجع المبرد : الكامل ، ج2 ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ص 40 .

(3) الامدي : الموازنة ، 1 / 351 .

(4) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث ... » ، ص 192 .

الصورة و وظائفها في التصور القديم (التقديم الحسي للمعنى) :

لقد عالج نقدنا القديم قضية الصورة الفنية كما رأينا من مقولة الجاحظ السابقة « إنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج و جنس من التصوير » (1).

إن هذه المقولة - فيما يبدو - تطرح أفكارا هامة جدا فيما يتعلق بالتصوير الفني الذي يربطه الناقد بمفهوم الشاعرية « جنس من التصوير » و من هنا جاء هجوم الجاحظ على اللغويين لأنهم في نظره غير قادرين على تذوق الشعر ، و هم يظلمون الشعر كثيرا حينما يركزون على جانب اللغة فحسب ، واسمع إليه و هو يعلق على أحد اللغويين و هو(أبو عمرو الشيباني) الذي أبدى إعجابه بقول الشاعر :

لا تحسبن الموت موت البلى　　فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موتٌ ، و لكــــن ذا　　أفظع من ذاك لذل السؤال

« و أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدًا ، و لولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعرا أبدًا » (2) ، و الجاحظ بهذا الكلام « يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر ، و قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي » (3) ، و هي فكرة على قدر كبير من الأهمية في نقدنا القديم ، و على الرغم من أن الجاحظ لم يحاول تطوير هذه الفكرة فإنه استطاع لفت الانتباه إلى التصوير الأدبي و دوره في أداء المعنى عند النقاد المتأخرين ، و انظر إليه و هو يقول في تعريف الكلام البليغ :
« هوالأداة التي تنتقل بها المعاني من مكامنها المستورة في الذهن ، إلى الواقع المادي الملموس ، فيدركها المتلقي ، و يتعرف عليها بعد أن كانت محجوبة في ذهـــن صاحبهـــا و موجودة في حكم المعدومية » (4).

و لعل تعريف (ابن خلدون) للشعر يلقي بعض الأضواء على الموضوع ، إذ نجده في كتابه « المقدمة » يشير عن وعي إلى أهمية التصوير في العمل الشعري ، يقول الشعر « هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة ، و الأوصاف المفصل بأجزاء متفقـــة فـــي الـوزن و الروي » (5).

و على الرغم من إدراك القدامى لأهمية عنصر التصوير في الشعر فقد بقي نقادنا يتعاملون مع فكرة التصوير تعاملاً شكليًا و في نطاق ضيق لا يتعدى الأنماط البلاغية الجزئية ، و يرتبط بالتقديم الحسي للمعاني المجردة ، و تمثيلها في الذهن بواسطة التجسيد و كلام (عبد القاهر الجرجاني) عن الاستعارة بأنها « تضفي إلى ما تناله العيون » (6)

---

(1) - الجاحظ : الحيوان ، ج 3 ، ص 132 .

(2) - المرجع نفسه : ص 131 .

(3) - جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث . . . ، ص 260 .

(4) - الجاحظ : البيان و التبيين ، ص 1 / 75 .

(5) - عبد الرحمان بن خلدون : المقدمة ، دار القلم بيروت 1978 ، ص 573

(6) - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ت . محمد رشيد رضا ، دار المعرفة بيروت ، دون تاريخ ص 53

يدل على وعي الشاعر العربي بفكرة ربط الصور الشعرية بفن التصوير ، و من ثمة الربط بين الشاعر و الرسام ، فكلاهما يصور الأشياء إلى المتلقي ، و يقدمها إليه تقديما حسـيًا .

ـ يقول (عبد القاهر الجرجاني) : « و إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور و النقوش فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة و النقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيير و التدبر في أنفس الأصباغ و في مواقعها و مقاديرها و كيفية مزجه لها ، و ترتيبه إياها إلى مالم يتهدّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، و صورته أغرب ، كذلك حال الشاعر » (1) ، هذه الفكرة نجدها عند ناقد آخر و هو (حازم القرطاجني) الذي يرى بدوره أن الشعر يهدف إلى « تصوير الأشياء الحاصلة فى الوجود و تمثيلها فى الأذهان على ما هى عليه خارج الأذهان » (2) ، والجاحظ في تعريفه للشعر لا يخرج عن مقولة الناقد اللاتيني هوراس (Horace) : « الشعر و الرسم » (3) ، و هذا يؤكد فكرة التقديم الحسي للصورة باعتبار أن الشعر في عرفهم ليس لغة تجريد ، و لكنه لغة بصرية محسوسة ، و تبعا لهذه الفكرة نجد ابن رشيق (ت 456هـ) يقسم التشبيه إلى ضربين : تشبيه حسن ، و تشبيه قبيح ، « فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانًا ، و التشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك » (4) ، و يعلل هذا التقسيم بقوله : « إن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة ، و المشاهد أوضح من الغائب . . . و القريب أوضح من البعيد في الجملة » (5) .

و هذا الكلام يدل على أن البلاغيين القدامى تعاملوا مع الصورة الفنية تعاملاً خارجيا ، و لم يهتدوا إلى أهمية ربطها بالعالم النفسي للشاعر مما أعاق عملية تذوق جماليات الصورة في العمل الشعري ، و إدراك أهميتها في خلق التجربة الفنية ، فالشعراء قديما ـ كما نعلم ـ لم يكونوا أحرارًا في التعبير عن مشاعرهم ، إنهم ينظمون من أجل إرضاء غيرهم ، بالاضافة إلى ذلك فإنهم كانوا ينشدون الشعر ، و الانشاد لا يعطي وقتًا للتأمل ، و هي الطفرة التي تجاوزها الشعر الحديث حين استقل بذاتيته و فردانيته ، فأصبح الشاعر يكتب لإرضاء ذاته * ، و من المفيد أن نشير إلى أن لحازم القرطاجني فهمًا جديدًا يقترب من النظرة الحديثة للبلاغة و التصوير الفني ، فهو يرى أن البلاغة « أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني و الألفاظ الدالة عليها . . . فإذا عبّر الشاعر عن تلك الصور الذهنية الحاصلة من الادراك أقام اللفظ المعبّر

(1) ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز في علم المعاني ، دار المعرفة بيروت 1981 ، ص 70 .

(2) ـ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ت محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية تونس 1966 ، ص 120 .

(3) ـ نقلا عن ابراهيم رماني رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 89 .

(4) ـ ابن رشيق : العمدة .ت .محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ط 4 ، بيروت 1972 ، ص 287 .

(5) ـ المرجع نفسه : ص 1 / 287 .

* ـ راجع توضيحا أكثر لهذه الفكرة في كتاب عبد الله حمادي : مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر ، ص 233 و مابعدها

به هيئة لتلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين و أذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ » (1).

و هذا يحتم على الصورة الفنية أن تعبرمسافة طويلة قبل أن تصل إلى الملتقى، و هي المسافة التي تفصل بين (الموضوع، و الذات) و تتعرض أثناء ذلك « إلى كثير من الاضافات و التقلصات ممّا يجعلها تبدو في لحظات ولادتها مجهولة أحيانًا حتى من قبل مبدعها » (2).

و لو أن هذه الفكرة استثمرت من قبل النقاد في ذلك العصر لأدت إلى نتائج جدّ حسنة و لكن نظرة نقادنا القدامى ظلت قاصرة، بحيث لم تتعد كون الصورة طريقة من طرق أداء المعاني للوصول إلى الاقناع و الاستمالة، ثم التأثير في القارىء عن طريق « مراعاة مقتضى حال المخاطب » بفتح الطاء؛ « فالناقد القديم لم يفهم في الأغلب الأعم أن الأصل في الشعر هو المبدع قبل المتلقي... و عند ما ننظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع يتكشف لنا زيف النتائج التي أدى إليها التصور القديم، فالصورة ليست من قبيل "الزينة"... إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته » (3).

و من هنا نلاحظ تعسف كثير من الدراسات النقدية حينما تناولت التصوير الفني في ذلك المجال البلاغي الضيق الذي لا يتعدى الشكل « و الذي لا شك فيه أن فهم وظيفة الصورة من زاوية المتلقي وحده... قد أدى إلى مزالق كثيرة أهمها :

1 - فصل الصورة عن المعنى و اعتبارها من قبيل الزينة العارضة.
2 - تجاهل الضرورة الداخلية الملحة التي تدفع الشاعر إلى التفكير و التعبير بالصورة و رد مجال الصورة إلى تجانس شكلي و تناسب منطقي.
3 - و أخيرًا تحويل الصورة إلى طرائق جامدة للاستدلال المنطقي » (4).

في حين أن الصورة بالمفهوم الحديث تتعدى هذا النطاق ، فهي ليست شيئًا ثانويا يضاف إلى التجربة، و لكنها وسيلة جوهرية تهدف إلى الكشف و التعرف على خفايا غامضة من التجربة، و لو أن هذه الأفكار وجدت طريقها إلى أذهان نقادنا القدامى لكنّا من الممكن جدًا أن نسمع في نقدنا في ذلك العهد القديم مدرسة فنية تشبه المدرسة التعبيرية المعروفة في النقد الحديث.

---

(1) - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، ص 15 . 19 .
(2) - عبد الله حمادي : دراسات في الأدب المغربي القديم ، ص 56 .
(3) - جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث...»ص 383 .
(4) - المرجع نفسه : ص 383 .

.أهمية الصورة الفنية في النقد الحديث :

عمق النقد الحديث و ظيفة الصورة الفنية و قيمتها في النص الأدبي ، فهي وسيلة معبرة مؤثرة موحية تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة إنها « تكشف في كثير من الأحوال عن طبيعة التجربة ؛ و يعني هذا أنها ليست إقحاما خارجيا على الشعور بل تظل معه و تتطابق داخله » (1) ، و هي بهذا تكون العلاقة بين الذات المبدعة و الموضوع ، و بعبارة أخرى فهي كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل :« كشف نفسي » (2) للحقائق الانسانية ؛ هذه الحقائق التي تبقى خفية متوارية عن الأبصار و الأذهان ، فتأتي الصورة الفنية لتجسدها و تخرجها إلى الواقع في شكل فني مثير للانفعال و الوجدان ، و هنا تكمن قيمة الصورة ، فهي تؤدي وظيفة دلالية توحي بالمواقف النفسية التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها .

و لعل هذا ما جعل (أدونيس) يربط بين الصورة الفنية ، و بين مفهوم « الشعرية » * ، فالفرق عنده بين الشعر و النثر « ليس في الوزن بل في طريقة استعمال اللغة ، فالكلام النثري إعلامي إخباري ، و الكلام الشعري إيحائي تخييلي يقوم على ما يسميه « بالمجاز التوليدي » المتصف بما يتضمنه من البعد الأسطوري الترميزي الذي يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الانسانية ، و يدفع إلى رؤية العالم بشكل جديد » (3) .

مما سبق نرى أن النظرة النقدية الحديثة تتعدى النظرة البلاغية القديمة فيما يتعلق بالصورة ، و قد تولدت هذه النظرة نتيجة الفهم الجديد لوظيفة الشعر ، الذي يرتبط ـ كما أسلفنا ـ بالفلسفة الظواهرية التي قطعت كل صلة مع الشعر القديم ، و فتحت آفاق الابداع و الخلق .

و هذا الفهم الجديد لوظيفة الشعر هو الذي كان وراء قيام الصورة الفنية على حدود مغايرة « تخولنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر أو اختلاف سمته المميزة السابقة ، وولادة هوية أو سمة جديدة » (4) ، يتأكد ذلك من خلال « خروج التركيب ـ الصورة في القصيدة الحديثة على ما نص عليه بندان من بنود العمود الشعري العربي ... أي الخروج على " المقاربة " في التشبيه ، و على " مناسبة " المستعار منه للمستعار له ، بحيث يمكننا القول أن لا مقاربة و لا مناسبة في التركيب ـ الصورة في القصيدة الحديثة »(5) ، و هكذا تقوم الصورة على أصول جديدة تناقض تمام المناقضة تلك التي ورثناها منذ قرون « و إذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه و الاستعارة بجميع أشكالها فإن المفهوم

---

(1) ـ عزيز لعكايشي : مظاهر الإبداع الفني في شعر ابي القاسم الشابي (رسالة ماجستير مخطوطة) ، ص 95

(2) عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص 96

* الشعرية : ترجمة للمصطلح الغربي (La poetique) . النقاد القدامى ترجموه فقالوا :

(أبو تيقة أرسطو) و تعني نظرية الأدب من الداخل .

(3) راجع ندوة : "قضايا الشعر العربي المعاصر" مجلة الآداب ع 7 ـ 8 ص 13

(4) يمنى العيد : في معرفة النص ، ط 3 ، دار الآفاق الجديد ، بيروت 1985 ، ص 105

(5) المرجع نفسه : ص 106

الشعر قنبلة الارهاب نطلقـــــها
من فوهة الرفض في وجه العرانيل (1)

- و يقول أيضا :

الشعر ليلى ، التّداعي ، لو طلبتكمو
بوهج صدر ، كبا ، من حمــــل أوزار (2)

(1)عبد الله حمادي : تحزب العشق ياليلى ، ص 193

(2) المرجع نفسه : ص 217 .

- الصورة الفنية عند الرومانسيين : *

يقول رائد المدرسة التصويرية هولم (T . E . HULME) عن الصورة بأنها : (تشبيه حسي يعبر عن رؤية) (1) ، لذلك فإن مفهومها و وظيفتها تتحددان وفق الرؤية الفلسفية التي تقوم عليها مختلف المذاهب الأدبية ، و لأجل تبيين طبيعة الصورة الفنية ، و أهميتها في النقد الحديث علينا أن نستعرض بإيجاز وجهة نظر هذه المذاهب إزاء التصوير الفني ، و لا بأس أن نبدأ بالمذهب الرومانسي ، لأنه أول المذاهب التي كسرت حاجز العقل .

فإذا كانت الصورة في الشعر الكلاسيكي أداة تعبيرية تخضع للعقل و للعلاقات التشبيهية التي يقيمها العقل بين الأشياء ، فإن الصورة في الرومانسية تعكس الصورة الداخلية للذات ، و تتغلغل فيها للكشف عن أسرارها و خباياها ، فهي انفتاح لا انغلاق ، إضاءة لا تعتيم ، تساؤل لا إجابة، بحث و استكشاف لا قناعة و قبول .

الرومانسية إذًا هي رؤية العالم من خلال الذات ، و قد تمحورت حول الفرد ، و الايمان بالفردية ، فالفرد عالم قائم بذاته ، و الشعر في هذا السياق تعبير عن الوجدان و الشعور و الخيال ؛ إنه ردّة فعل في وجه الشعر الكلاسيكي من حيث رفضه لسيطرة العقل ، وإطلاق العنان للخيال ، و استخدام الصور التى أصبحت تقوم على مبدأ التداعى ، فهى « تمثل الاتحاد بين الانسان و الطبيعة بشكل مثير ، و ارتباط محير لأنه وليد الارتجافة الرومنطقية التي حطمت بنائية الصورة الكلاسيكية ... إنها وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات ، احتواء الموضوعي في الذاتي » (2) .

و هكذا بدأ يظهر تحول كبير في مفهوم الصورة ، فبينما كانت ترتبط في الكلاسيكية بقواعد الفكر ، أصبحت خاضعة للمشاعر و الأحاسيس الذاتية ، و في هذا تغيير جذري لمعيار الصورة ، فأصبحت لا تعتد إلا بالمشاعر و الأحاسيس الذاتية ، و بذلك تهيأ لها أن تنهض بالشعر و تحدث ثورة عارمة في الأدب ، فلم يعد الشاعر صانع حكايات كما يقول (أرسطو) ، و إنما أصبح صانع صور ، يرى (ديدرو) (3) : « أن الفنان خالق لا يحاكي الطبيعة ، و لكنه يحاكي ما يجري في دخيلة نفسه » (4) ، و تردد (مدام دي ستال) (5) : أن « داخل كل امرىء مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية ، و خيال

---

* قام المذهب الرومانتيكي في القرن التاسع عشر على أنقاض الكلاسيكية ، و لم يتم لهذا المذهب الانتصار إلا بعد أن هوجمت حصون المذهب الكلاسيكي على يد الادباء و الفلاسفة من دعاة التجديد طوال القرن الثامن عشر و خاصة في النصف الثاني منه ، فمهدوا الطريق أمام الرومانتيكيين الخلص فيما بعد .

- راجع - محمد غنيمي هلال : الرومنتيكية ط 6 ، دار العودة - بيروت 1981 ، ص 11 .

(1) ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 254 .

(2) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها ... » ، ص 46 .

(3) ديدرو فيلسوف فرنسي عاش ما بين (1713 - 1784 م) .

(4) نقلا عن محمد غنيمي هلال : دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده ، دار نهضة مصر ، دون تاريخ ، ص 72 .

(5) مدام دي ستال : من الرواد الاوائل للرومانسية في فرنسا .

الرسامين و الشعراء هو الذي يكسب هذه المشاعر صورة و حياةً » (1).

و هكذا يلتقي كل الرواد و المنظرين للرومانسية حول أهمية الخيال ، و قد يكون الشاعر (صموئيل تيلور كوليردج) (2) أهم ناقد بحث موضوع الخيال بشكل واسع ، و هو يرى أن الخيال نوعان : خيال أولي و خيال ثانوي يقول : «إنني اعتبر الخيال إذن إمّا أوليا أو ثانويا ، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الاولية التي تجعل الادراك الانساني ممكنًا . . . أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع الارادة الواعية ، و هو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ، و لكنه يختلف عنه في الدرجة ، و في طريقة نشاطه ، إنه يذيب و يلاشي و يحطم لكي يخلق من جديد (3) ، و هذا ما يميز الشاعر الحقيقي عن غيره من المتشاعرين ، أو الناس العاديين إنه الخيال الثانوي الذى يمكن الشاعر من تقديم رؤىً حديدة للواقع المألوف بصورة جديدة و دلالات جديدة ، لذا فإن عالم الخيال و الأحلام عند الشاعر الرومانسي أحب إليه من عالم الحقيقة المحدود ، يقول (جون جاك روسو) (4) : « لو تحولت أحلامي إلى حقائق لما اكتفيت بها بل لظللت أتخيل و أحلم لا تقف رغبتي عند حدٍّ لأني لا أزال أجد في نفسي فراغا لا يشرح و لا يملؤه شيىء (5) ، الخيال الرومانتيكي استجابة لحاجة ملحة في نفس الرومانتيكي . . . يقود المتأمل فيه إلى آفاق فسيحة في جوانب النفس الانسانية يرتاع أمامها من يكتشفها » (6).

و قد كان للاهتمام بالخيال بهذا الشكل نتائج فنية في تطوير الصورة ، فطالعتنا صور خيالية محضة تستلهم المشاعر و الأحاسيس ، و تعبر عمّا تجيش به نفس الشاعر من عواطف مختلفة لم تكن لتظهر لو لا هذه الصور ، « و قد دفع ذلك كثيرا منهم إلى محاولة التعرف على ذات أنفسهم بالغوص في أعماق النفس ، و ما توحي به الصور الشعورية من صور لا شعورية تتجلى في النوم و الأحلام » (7) ، و لذا يقال إن « العقل ذو عيون حين ينام صاحبه ، و هو أعمى حين يستيقظ » (8).

بهذا نخلص إلى أن قيمة الصورة عند الرومانسيين « لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء ، و إيجاد الصلات المنطقية بينها ، و إنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر » (9).

الصورة في الشعر الرومانسي شعورية لا عقلية فكرية ، « فالفكرة في الشعر تتـراءى

---

(1) محمد غنيمي هلال : دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده ، ص 75 .

(2) كوليردج : شاعر و فيلسوف و ناقد انجليزي كبير ، و صاحب نظرية الخيال عاش بين (1772 ـ 1834) .

(3) محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الادبي بين القديم و الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت 1979 ، ص 62 .

(4) جون جاك روسو : (1712 ـ 1749) فيلسوف روائي و ناقد فرنسي .

(5) محمد غنيمي هلال : دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده ، ص 73 .

(6) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ، ط 6 ، دا العودة ، بيروت 1981 ، ص 76 .

(7) المرجع نفسه : ص 91 .

(8) المرجع نفسه : ص 93 .

(9) عبد الفتاح محمد عثمان : " الصورة الفنية في شعر شوقي " ، فصول 1 / 145 .

من وراء الصور ، و تقوم الصور الحيّة النامية مقام البرهان الوجداني عليها » (1) ؛ لأن الأفكار الذهنية تقضي على روح الشعر ، و الشاعر الحقّ هو الذي لا يصور بعيدا عن ذاته ، و لا يعتمد على الصيغ الجاهزة ، بل هو الذي يصور على حسب ما يرى و يشعر ، هو الذي يبدع و يخترع ، و بذلك يكون وفيا لذاته و لعملية الابداع الفني الذي هو في الحقيقة أثر يخلفه الاحساس و الشعور .

ـ الصورة الفنية عند الرمزيين :

لقد أحدثت الرمزية * ، انقلاباً فنيًا لا يقل أهميـة عن الانقلاب الذي أحدثه المذهب الرومانسي ، يتجلى ذلك في عدة جوانب ، منها على الخصوص جانبي اللغة و الصورة الفنية ، فقد رأت الرمزية « أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياءالمادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس » (2).

الصورة الرمزية إذًا ذاتية لا موضوعية ، كما أنها تجريدية ، فهي تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل المجرد ، ثم هي إلى جانب هذا تقترب كثيرا من المثالية « فالرمزيون أمام موضوعاتهم لا يكتفون بالايحاء النفسي الصوري الذي يتخذ طرقا مختلفة باختلاف الأشخاص الذين يقرأون و يفسرون بل يعمدون ... إلى ربط لغتهم المعاصرة بلغات قديمة لها مدلولاتها القائمة على تصوير الطقوس والشعائر ، و الآحلام و القصص والأساطير »(3) فوظيفة الفنان أن يجسّد خبرته في رموز » (4) ، و يذهب كوليردج إلى « أن العمل الفني رمز يتوسط بين عالم الطبيعة و عالم الفكر » (5) ، لذلك يخلق الرمزيون لأنفسهم نظاما تعبيريًا خاصًا «يختزل كثيرا من المعاني ، و الألفاظ المتداولة فيغلف بعضها برداء لم تعرفه ، و يضع البعض الآخر في مناخ جديد لم تعهده » (6) .

---

(1) محمد غنيمي هلال : دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده ، ص 80 .

* ولدت المدرسة الرمزية ـ من حيث الاطار الاعلامي الفعلي ـ عام 1886 م عندما أصدر موریاس (1856 ـ 1910 م) رسالة أدبية مؤرخة في 18 أيلول تتضمن تعريفا مفصلا لهذه المدرسة و اعتبرت هذه الرسالة بمثابة أول منشور للرمزية ... و يتضمن منشور موریاس بالاضافة إلى التعريف بالمذهب الجديد تحديداً لممثليه و رواده :(فبودلير) رائده الكبير و (مالارميه) منظره الحقيقي الذي وهب الشعر معنى الغموض و الأسرار الخارقة التي لا توصف ، أما الثالث و هـو (فرلين) فلأنه كسر قواعد الشعر المألوفة إلى نوع جديد هو الشعر الحر .
ـ راجع . ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب معالم و انعكاسات ، ج 2 (الرمزية) ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت 1982 ، ص 22 .

(2) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت 1982 ص 418 .

(3) ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب معالم و انعكاسات ، ج 2 ، ص 29 .

(4) راجع موسوعة المصطلح النقدي ، ت . عبد الواحد لؤلؤة ، ج 2 ، ص 257 .

(5) المرجع نفسه : ص 255 .

(6) ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب معالم و انعكاسات ، ج 2 ، ص 32 .

لذا يعرف إحسان عباس اللغة الرمزية بأنها « نوع من النشاط أو الفعالية الانسانية ، تنساب فيها التجارب الداخلية و المشاعر و الأفكار . . . و هي مغمضة مبهمة إذا نظرنا إليها من الخارج » (1) ، و هذا يعني أنه لكي نفهم الشعر الرمزي ينبغي بذل جهد كبير في القراءة ، كما ينبغي وجود قارئ من نوع خاص ،و قد نتج عن ذلك وجود تلك الفكرة القائلة «بأن الأدب العظيم في هذا العصر لا بد أن يكون أدبًا صعبًا ، فالمفهوم الشعري القائم على وجود عالم من القيم المثالية التجريدية الخارقة لا يمكن إبرازها عن طريق الأقيسة والمقابلات لا بدّ أن يؤدي إلى ظهور أدب معقد غني بالتلميحات و خاص جدا في مفاهيمه » (2):

و من هنا برز الغموض كصفة ملازمة للتجربة الشعرية « و كلما نزح الشاعر عن ذلك الغموض ، و نزل إلى الأفكار و الصور التعادلية و الحقائق الجاثمة فإنه يكون قد استسلم إلى وطأة النثر ، و ثقل المادة ، و امتنع عن فعل الخلق ، و معانقة الروح الحالة في تجربته » (3) ، يقول عبد الله حمادي :

تداهم ذاكرتي حقول ممتدة من الفزع
يتمطى الاقحوان الملفوف على عنقي
يستعاد إلى ذهني بكاء طفل على أرصفة الغربة :
أبحث عن ذاتي بذاتي !!
أصعد صعدة ، أهبط وهدة :
يتحجّر نزيف الريح بالأضلاع ،
يركب غيظ الوحدة جواد الأسفار !
أموت و أبعث بقارعة الخارطة غريب الوجه
و الديــــــار(. . .) (4) .

و الشاعر هنا يتعامل مع الصورة تعاملاً يقضا يخرجها من دائرة التسطح و السذاجة ، و يحملها إلى عوالم ممتدة في الفضاء الشعري قد تؤول إلى نوع من الغموض و الاغراب ، و لكن النص مع ذلك لا يفقد توهجه الفني ، و لعل ذلك يعود إلى أن الشاعر قد بتّر أساليب المنطق، مما أشاع نوعامن الغموض الذي يلف النص ، سرعان ما يتراجع أمام القراءة الناقدة ، فينكشف أمامنا ذلك الزخم الهائل من المعاني النفسية الباطنية ، « و بحسب هذه الطريقة تكون المعاني الهامة هي المعاني المختبئة و بالكشف عنها تظهر القيمة الحقيقية للشعر ، ذلك لأن الذي يتكلم بالصور البدائية ،إنما يتكلم بألف لسان »(5)

---

(1) إحسان عباس : فن الشعر ، ط 2 ، دار الثقافة ، بيروت 1959 ، ص 216 .

(2) هاسكل بلوك ، هيرمان سالنجر: الرؤيا الابداعية ، ترجمة . أسعد حليم ، مكتبة نهضة مصر 1966 ، ص 13 ، 14 .

(3) إيليا حاوي : الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي ، دار الثقافة 1980 ، ص 118 .

(4) عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، ص 21 .

(5) إحسان عباس : فن الشعر ، ص 217 .

يقول (أدونيس) : « الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص... إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة ، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة » (1) ، و هكذا فإن الأداء الرمزي في القصيدة الحديثة يمثل قمة تطور الأسلوب الشعري فقد فتح « أبوابا للشعر لم تكن من قبل ، أو كانت له و لكن في نطاق ضيق ، و اكتسبت اللغة دلالات جديدة نفسية و حسية تفجرت معها عوالم غير محدودة من الرمز و الصورة الرامزة » (2) .

و نلفت الانتباه هنا إلى أن المقصود من الغموض ليس الاستغلاق الذي يستحيل معه استيعاب التجربة الفنية و إنما هو نوع من الشفافية تلف النص ، و تمنحه طاقات دلالية واسعة و تفتحه على احتمالات عديدة للقراءة و التأويل ، و بهذا يصبح الغموض مطلباً أساسياً و ضرورة فنية ملحة ؛ لأن الوضوح السافر قد يقف حاجزاً أمام البث المتواصل للنص الأدبي « ففي الوضوح ملل » كما يقول الرومانسيون .

ثاني ظاهرة تتميز بها الصورة الفنية في الشعر الرمزي هي ما يعرف (بتراسل الحواس) (3) ، فلكي تتوافر الصفات الايحائية للصور يعمد الرمزيون إلى تصوير المسموعات بالمبصرات و المبصرات بالمشمومات و ما إلى ذلك ... ، فتظهر بعض معالم الصورة و تبقى معالم أخرى ضليلة موحية بمعاني مختلفة « ذلك أن اللغة - في أصلها - رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني و عواطف خاصة ، و الألوان و الأصوات و العطور تنبعث من مجال وجداني واحد ، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو قريب مما هو ، و بذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة » (4) ، و إليك هذا النموذج من أشعار التراسل في شعرنا الجزائري :

ما ظل في صحراء عمري خاطري
أنا في الوجود قصيدة خضـــراء
وتر الضياء ... إذا ترنم في يدى
يخضر حرف بالهدى و ضـــاء
و أعي .. إذا الكلم المعطر هاتـف
و الأذن عن رشف الخنى صماء (5) .

الشعر الرمزي إذاً « وسيلة للمعرفة خارج على الحسي و المرئي ، خارج عن المنطق يلح على عالم مثالي يتحقق في الفن ، عالم المشاهدة ، أو العالم الصوفي الذي تتآلف فيه الأضداد في وحدة تناغم و انسجام ... و لذا عمد شعراء الرمز إلى تحطيم العالم المـادي ،

---

(1) أدونيس : زمن الشعر ، ص 160 .

(2) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار العودة بيروت 1981 ، ص 416

(3) راجع . ياسين الايوبي : مذاهب الادب معالم و انعكاسات ، ج 2 ، ص 48 .

(4) محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ، ص 418 ، 419 .

(5) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 66 .

و أنشأوا عالمًا خياليًا لإدراك وحدة الوجود » (1) ، فجمعوا بين المتباعدات و الأضداد في أشعارهم و مزجوا بين الحواس ، و لونوا ما لا يقبل التلوين » (2) ،و أوجدوا علاقات بين مختلف المؤثرات الحسية » (3) ، بعد أن ثاروا على الواقع المادي المحسوس ، و استبدلوه بعوالم مثالية متحررة من كل قيد أقل ما يقال عنها أنها « شطح في المجهول و الغيب و الحلم المبهم » (4) ، ذلك أن الشعر عند الرمزيين « روح تصوّفي كوني يستجلي غوامض الحياة و أسرارها الجمالية » (5).

و بهذا تبدو لنا الرمزية محاولة لاعدام الواقع المادي قصد تشوف المجهول و معانقة المطلق إنها « محاولة لرفع الشعر إلى منتهى درجات الصفاء و الاشراق » (6) ، حيث تتخلى الكلمات عن صفتها الخطابية ، وتصبح طاقة حية متفجرة باستمرار .

الصورة في هذا الشعر « لا تعبر تعبيرا مباشرا أي عقليًا تجريديًا ، بل تومىء و توحي بأجواء شعورية تشير إلى الفكرة دون أن تعرضها ، و إلى العاطفة دون أن تسميها أو تمسحها ، إنها رامزة لا مُشبِّهة و لا مُجسِّدة » (7) ، و هذا ما لا تستطيعه الصورة التشبيهية التقريرية المحدودة الدلالة ، من هنا نجد شعراء الرمزية كثيرا ما يلاحقون الصور الغريبة ، صور اللاوعي التي يتحد فيها المحسوس باللامحسوس « هذه الصور اللاواعية تتمازج فيها الحواس في وحدة صوفية ، و تتعانق فيها الأضداد ، و تتكاثف الاشارات و الرموز » (8).

الصورة عند الرمزيين عملية إعدام للمادة و تحويلها إلى حلم أثيري عجيب دون أحجام أو أبعاد « لأن الشعر في نظر أكثر شعراء الرمزية ليس من الضروري أن يُفهم ، المهم أن

---

(1) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها في ابداع ابي نواس ، ص 49 .

(2) الالوان عند الرمزيين لها ايحاءات مختلفة و دلالات خاصة :

- فالأبيض : رمز الطهر المثالي ، الهدوء و السكينة .
- الأحمر : يرمز إلى الحركة و الحياة و الثورة
- الاخضر : يرمز إلى الطبيعة و الحب .
- الازرق : يرمزإلى العالم الذي لا يعرف هدوءًا و فيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية .
- البنفسجي : لون الرؤى الصوفية
- الأصفر : لون المرض و الانقباض و الحزن و الضيق و التبرم من الحياة .
- راجع . ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها . . . » ، ص 49 و ما بعدها .

و ياسين الايوبي : مذاهب الأدب معالم و انعكاسات ، ج 2 ، ص 50 ، 51 .

(3) يرى الرمزيون و على رأسهم (بودلير) أن الأشياء و إن اختلفت ظاهريا فهي متشابهة جوهرا ، و النفس هي مقياس هذا التشابه ، الوجود واحد ، و الأشياء لا توجد خارج نفوسنا .

(4) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها . . . » ، ص 51 .

(5) المرجع نفسه : ص 51

(6) المرجع نفسه : ص 51

(7) المرجع نفسه : ص 55

(8) المرجع نفسه : ص 55

يفعل فعله الايحائي في النفس ، و أن يفسح المجال أمام المتذوق ليكون لنفسه من خلال الرمز الفكرة الخاصة به المتلائمة و حالته النفسية » (1) ، و لسوف تأتي السريالية في حينها، و تحول التجربة الرمزية إلى نوع من الهلسنة و الهذيان تماما كما في الحلم الليلي اعتقادا منها أن النفس تعبر عن حقيقتها في حالة النوم أكثر مما تعبر عنها في حالة الصحو » (2).

ـ الصورة الفنية عند السرياليين :*

مع السريالية تختلف المقاييس و تختل الموازين حيث يقوم الشاعر باختراق جدار اللامعقول ، و تجاوز رتابة المعطيات الحسية ، يقول (فان تيغم) في ذلك « إن الحالة الشعورية بالنسبة إلى السرياليين ليست إلا تلك الحالة التي يرفض فيها الانسان المنطق ، و يعود إلى البراءة التي تسمح للمخيلة ، و قد تحررت من طغيان المنطق أن تقيم بين أجزاء الواقع صلات جديدة ، و نظاماً آخر و هو غير متوقع تماما » (3) ، و عليه فإن السرياليين يثقون كثيرا في « اللاشعور » (4) ، بل يجعلونه مصدر الالهام عندهم في تشكيل الصور الفنية التى » جعلوها فيضا يتلقاه الشاعر نابعا من وجدانه ، فعليه أن يستسلم لتلقيها أكثر مما يحاول التدخل في خلقها بفكره الواعي ، و لذلك تبدو صورهم و كأنها نابعة من خيال ثمل ، أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه »(5).

و قد سمح هذا للشعر أن ينطلق انطلاقة هائلة ، فحفل « بصور فنية جديدة طلعت أول ما طلعت على المتلقي بمثابة الصدمات ، ففسحت المجال و المنطق للتعبير عن حالات نفسية و اجتماعية أكثر تعقيدا و أعمق مرمى » (6).

و قد حدا هذا ببعض النقاد الغربيين إلى اعتبار الشعر السريالي نشاطا صوفيا ، فالحقه من ثمة بالشرائع و الأديان ، يقول الناقد الفرنسي (ألبيريس) : « و لعل من الأصح

---

(1) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها . . . » ، ص 56 .

(2) إيليا حاوي : الرمزية و السريالية في الشعرالغربي و العربي ، ص 123 .

*يرجع تاريخ ظهور المذهب السريالي إلى عام 1924 ، و هو التاريخ الذي صدر فيه بيان الشاعر الفرنسي (أندريه بريتون) أبرز فيه قواعد السريالية ، و خطوطها العريضة و قد ظهرت السريالية في أعقاب الحرب الكونية ، وما نجم عنها من دمار و رعب و ضياع ، كما كان لظهور مدارس التحليل النفسي أثر في نشوء هذا المذهب .

ـ راجع أندريه بريتون : بيانات سريالية ، ترجمة . صلاح برمدا ، دمشق 1970 .

(3) إيليا حاوي : الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي ، ص 230 .

(4) يعتبر فرويد منطقة اللاشعور أساس تصرفات الانسان ، و يقول إن الأدب يجب أن يتحرر من حياة « واقع الشعور » و يتجه إلى « واقع اللاشعور » .

ـ راجع . فرويد سيجموند ، تفسير الاحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف ، بيروت .

(5) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس 1981 ، ص 27 .

(6) عبد الله حمادي : ديوان تحزب العشق يا ليلى ، ص 39 .

أن نضع هذا المذهب بين « شيع » تاريخ الأديان لا بين « مدارس » تاريخ الأدب ، لكن تأثيره الوحيد كان في نهاية الأمر أدبيًا . و كانت نقطة دخوله هي الأدب أيضا » (1) ، و هذا يدفعنا إلى القول بأن السريالية تمثل « ميلاد و فشل نشاط روحي بدون إلـه نوعـا من « يوغا » غربية ، و لكنها كانت من وجهة النظر « الأدبية » . . .أعنف موجة رفعت الشعر منذ عصر النهضة » (2).

أما الدكتور عبد الله حمادي فيرى أن السريالية : : حركة ثورية انسانية تصدر من عالم اللاشعور الواعي ، و تعنى بالاسترسال العفوي الذي يسمح بالتعبير عن الأفكار بطرق الهذيان الواعي الخالي من سيطرة العقل » (3).

فمن أراد أن يبحث عن السريالية فليرجع إلى عوالم الطفولة التي كلها براءة . . .و ربما هروب السريالى إلى عالم الأحلام ما هوإلا ذاك البحث الدؤوب عن الرّجعة إلى عالم الطفولة السحري »(4) ، و هذا الهروب من الشاعر للأحلام هو الذي جعله « يطلع علينا في أشعاره بتلك السهوب الغريبة من الأراضي الشاسعة التي تحتل مسافات النفس الموحشة و المليئة بالأهوال و المخاوف » (5).

و بهذا تبرز قيمة السريالية كمذهب أدبي يسعى إلى فسح المجال لعوالم اللاوعي التي ترزح تحت وطأة قوى العقل ، هذه القوى التي يسعى السريالي دائما إلى مراوغتها « كي ينفلت من قبضة العقل ، و يعبر عن أجواء ورائية طالما اشتاقت إلى الاستشفاف و البروز » (6) ، فالسريالية نوع من الصوفية الجديدة « لأن التحرر من مقولات العقل يقود إلى الاشراق الصوفي ،والحدس الشعري أو الحدس الصوفي هو منبع المعرفة الحقة . . . والسريالية سعي إلى إدراك متناغم بين الانسان و الوجود » (7) ؛ لأن الوجود و الانسان شيئان لا ينفصلان ، و الانسان جزء من العالم ، لذا يسعى السريالي إلى تحقيق الوحدة بينه و بين الكون لمعرفة الحقائق التي يعجز العقل عن معرفتها ، و لا تدرك إلا بالحدس الشعري أو المخيلة الفوضاوية المنتهية إلى الجنون (8) الذي هو « تعبير عن الثورة في

---

(1) ر.م .ألبيريس : الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين ، ترجمة .جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت 1965 ص 166 .

(2) المرجع نفسه : ص : 167

(3) عبد الله حمادي : مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر ، ص 106 .

(4) المرجع نفسه : ص 106 ، 107 .

(5) المرجع نفسه : ص 107 .

(6) المرجع نفسه : ص 112 .

(7) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها. . . » ، ص 59 .

(8) الكلام عن جنون الشاعر يذكر بتلك العبارة الغامضة اتي قالها (أرسطو طاليس) في كتاب « الشعر » : « و من ثم احتاج الشعر . . . إلى انسان به طائف من جنون » . و قد كان (أفلاطون) في كتابه « أيون » يرى أن الشاعر مجنون ملهم أو مريض عصبيا .

- راجع .ستانلي هايمن : النقد الادبي و مدارسه الحديثة ، ترجمة . إحسان عباس ، محمد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت 1981 . ص 259 .

أقصى ما يمكن أن تنتهي إليه ، إنه أعلى درجة يمكن أن يصل إليها الفكر في حالة التجريد ـ الصفاء ، حالة الانفصال التام عن الواقع ، حالة الهلوسة أو الهذيان الفوضوي ، أو النشاط اللاّواعي للفكر » (1).

يقول (أندريه بريتون) : « السريالية تبدو و كأنها عيب يلحق بعض الأشخاص ، لها فعل الحشيش الذي يشبع كل الرغبات » (2) ، و بهذا تغدو الصورة السريالية هي الصورة ـ الغيبية ، الصورة ـ الشرارة التي « تربط الحلم بالوعي ، المرئي باللامرئي ، توحد بين المتناقضات . . . تظهر الوحدة العميقة بين المتباعدات تؤلف فيما بينها » (3) ، الصورة السريالية هي صورة « تنضح بالمفاجأة و التلقائية والانسيابية الآلية المعبر عنها بالأتوماتيكية التي تفد دون سابق تحضير أو تخطيط لبلوغ هدف معين » (4) ، و الشاعر لا يستحضرها من خبراته السابقة ، و لكنها تترائى له فجأة ، و يؤكد (أندريه بريتون) ذلك بقوله : « إن الشاعر في نهاية هذه المغامرة يأتي بصور مدهشة متفجرة قادرة على إشاعة حالة إيحائية في القارىء تتخطى العالم الراهن . . . إنه الخلق من عدم » (5) ، بفضل ممارسة الكتابة الآلية التي تمتاز بالعفوية و الاعتماد على تداعي الأفكار بشكل حر دون أية رقابة من قوى العقل و المنطق .

و طبيعي أن تأتي مثل هذه الصور غامضة لأن الحالات النفسية ـ كما يرى السرياليون ـ كثيرة التعقيد لا تعرف الاستقرار ، و بالتالي فإن التعبير الواضح عنها قد لا يتلائم و حقيقة التجربة الغامضة ، بل ينبغي أن تأتي صورهم غامضة عميقة الأغوار يغلب عليها الفوضى و التفكك .

« و على العموم فأهداف هذه المدرسة أو بالأحرى الحركة تكاد تكون واضحة ، الثورة على العقل . . . و السرحان في عوالم اللاوعي الباطني ، و التعبير بلغة لاعاقلة » (6) ، وهذا ما يؤكده أندريه بريتون في حديثه عن السريالية عندما يقول هي حركة « ضد مملكة المنطق » (7) ، و بالتدرج أسقط سلطان العقل الواعي على التعابير الفنية ، و ترك كل شيء للخيال ، و الأحلام التي استخدمت عن وعي كمدخل إلى عالم اللاوعي » (8).

السريالية بهذا الشكل « لا تزعم أنها تفسر الأشياء ، أو تجد لها الحلول المناسبة . . . بل هي تدعي أنها تطلق سهماً ناريا في قلب الليل ، أو في قلب المجهول » (9) ، و الأنا السريالي « يتجلى كثائر كسر القيد ، و حطم السجون ، و صعد إلى الجبال . . .السريالية

---

(1) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها . . . » ، ص 60 .

(2) أندريه بريتون : بيانات سريالية ، ص 50 .

(3) ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها . . . » ص 63 .

(4) عبد الله حمادي : مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر ، ص 112

(5) نقلا عن ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها . . . » ، ص 62 .

(6) عبد الله حمادي : مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر ، ص 122 .

(7) المرجع نفسه : ص 123 .

(8) دولف رايسر : بين العلم و الفن ، ص 83 .

(9) عبد الله حمادي : مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر ، ص 123 .

هي الأمل الذي يحدثنا عنه الشاعر (بثيني ألكسندري) في قصيده الرائع الذي يفتتح به ديوانه « ظل الفردوس » الصادر عام 1944 بعنوان الشاعر :

... أجل أيها الشاعر ، ألق بهذا الديوان الذي يحاول أن يضم بين
صفحاته شعاع من الشمس .
و انظر إلى النور وجها لوجه برأسك المسنود إلى الصخرة ،
في حين رجلاك البعيدتان تتحسسان قبلة الغروب المستقبلية
ويداك الممتدتان إلى السماء تداعب بلطف القمر ... (1) .

السريالية بهذا كما يقول الدكتور عبد الله حمادي : رحيل بلا هوادة في زورق ليلي يمزق ظلام القدر ، و العقل بخنجر من ورود و أحلام » (2) ، يكشف الحجب عن الأشيـــاء ، و يبين الأسرار الخفية التي تربط بين الموجودات الحسية ، و من ثم ركوب المجهول ، والسخرية من المألوف .

و أهداف هذه المدرسة الأدبية « تكاد تكون واضحة ، الثورة على العقل ، و الاعتماد على الحس الرومانسي السوداوي ، و السرحان في عوالم اللاوعي الباطني ، و التعبير بلغة لاعاقلة »(3) .

و لعل أحسن وصف لشعر السرياليين ماجاء على لسان (جان كوكتو) في تعليقه على روعة الانتاج السريالي : كان هؤلاء الأطفال يخلقون آية فنية لا يحتل فيها العقل أي مكان و تستمد روعتها من أنها بلا كبرياء و بلا هدف » (4) ؛ أي بلا قواعد خارجية تفرض نفسها على الشاعر كما في بقية المذاهب .

و عليه فقد كانت السريالية - كما أسلفنا - « أعنف موجة رفعت الشعرمنذ عصر النهضة » (5) ، و قد استحقت السريالية هذا الوصف بما منحته من أهمية للتصوير الذهني اللاواعي ، فكانت النتيجة أن تطورت الصورة بشكل خطير و ظهرت أنماط جديدة لم تكن معروفة من قبل « كاستخدام تداعي الحواس ... ابتكار الصور الفجائية غير المنتظرة ، و الصور ذات اللون الواحد ، مع فكرة الكولاج و البناء الدرامي ... و توظيف الرمز، و التعبير بالتراث » (6) و نحو ذلك من وسائل بناء الصورة في الشعر الحديث .

---

(1) عبد الله حمادي : مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر، ص 123 .

(2) المرجع نفسه : ص 123

(3) المرجع نفسه : ص 122

(4) المرجع نفسه : ص 122 .

(5) ر . م . آلبيريس : الاتجاهات الادبية ... ، ص 167 .

(6) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 40 .

❁ الفصـــل الثانـي ❁

الصورة الفنية في مرحلة التكوين الأدبي
(بداية السبعينات)

الصورة الفنية في مرحلة التكوين الأدبي (بداية السبعينات)

إن الشاعر يفكر بالصورة ، و التعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية التي لا يتعلمها » (1) .

و هذا صحيح ، فإذا استنطقنا الزخم الشعري الحديث ، وجدنا أن الصورة الفنية فيه تحتل مكان الصدارة بين الأدوات الفنية الأخرى ، فهي« تتبدى ... في الدراسات الشعرية العربية و الأوربية على السواء ، كمشهد للفتنة و الغرابة و المتعة » (2) حتى اعتبرت مقياسا للشاعرية ، يقول هربرت ريد (Herbert Read) :« يجب علينا أن نتهيأ دائما للحكم على الشاعر...بقوة المجاز في شعره و أصالتها » (3) ، و قد أشار إزراباوند (EZRA POUND) مرة إلى « أنه من الأفضل أن تقدم صورة شعرية واحدة طوال الحياة من أن تنتج كتبا عديدة » (4) .

من هذا المنطلق يجوز لنا اعتماد تطور الصورة الفنية مقياسا لتطور الحساسية الشعرية ، و دليلا على نضج الوعي الفني لدى الشعراء ، و هذا ما سنكشف عنه فيما يلي من فصول ، و سيتوجه بحثنا لإبرز الجهد الإبداعي المبذول على صعيد بنائية الصورة و ما حققه الشعراء الجزائريون من تطور في هذا المجال ، كما سنحاول الكشف عما قد يعكسه هذا التطور من رؤية فنية خاصة لها طابعها المحلي الأصيل .

و يمكن أن نرى في البداية كيف أن الصورة في الشعر الحديث عالم شديد الثراء و التنوع ؛ فهي تتراوح في طبيعتها بين أشد الأشكال بساطة ، و أكثرها تركيبا و تعقيدا ، كما تتنوع مصادرها بتنوع مرجعية الشاعر الثقافية ، و مدى انفتاحه على الكون ، وإدراكه لتطور الحياة ، و هي بذلك تمثل شكلا من أشكال العلاقة بين المبدع و الواقع ، أو بين الواقع و ما يتركه من أثر على المبدع ؛ لأن الصورة الفنية في حقيقتها ليست نتاج ملامسة الواقع ، بل نتيجة أثر الواقع في المبدع ، « لذلك فإن هوى حلم الانسان المعاصر تقمص محاولة الهرب من المشهد الخارجي البهيج ، و الدخول في عالم ملكوت الفيض الداخلي ، إلى حيث عالم الممكن في لا محدودية رغباته و التطلع إلى ما وراء حدوده المعرفية » (5) ، و بذلك نتمكن من نقل الواقع بشكل ملموس أين تبيح الصورة « تجاوز المنطق ، و تعطي شكلاً لإدراك العالم إدراكًا ذاتيًا » (6) ، و هذا يؤدي بالضرورة إلى

(1) محمد حسن عبد الله : الصورة و البناء الشعري ، دار المعارف ، مصر ، ص 42 .

(2) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ، ج2 ، دار توبقال للنشر ، المغرب 1990 ، ص 142 .

(3) سي دي لويس : الصورة الشعرية ، ترجمة ، أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري سلمان، حسن ابراهيم ، دار الرشيد للنشر 1982 ، ص 20 .

(4) المرجع نفسه : ص 29 .

(5) عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران 1993 ، ص 65 .

(6) أدونيس : الصوفية و السريالية ، بيروت 1992 ، ص 131 .

التفاوت بين تجارب الجيل الواحد ، مما يقتضي منا القيام بعملية انتقاء للنماذج الشعرية التي ستكون محل قراءة كما يقتضي منا الانفتاح على أكبر قدر ممكن من التجارب خاصة تلك التي حققت نضجاً فنياً كبيراً ، و ذلك من أجل أن يكون عملنا شاملا للمتن الشعري الجزائري المعاصر بمختلف اتجاهاته .

و نظرة خاطفة على المتن الشعري الجزائري المعاصر، تكشف لنا بشكل عام أن الشاعر الجزائري أصبح يتعامل مع الصورة الفنية تعاملاً جديداً يفترض انهدام الشعرية التقليدية وقيام شعرية جديدة ، و هذا أمر طبيعي يفرضه قانون التطور ، و لو قارنا قصائد محمد العيد ، و مفدي زكريا مثلا ، بقصائد شعراء معاصرين كمصطفى محمد الغماري ، و عبد الله حمادي ... و غيرهما » لبدا لنا الفرق الشاسع بين التجربتين ، بل إننا لو قارنا بين قصائد (عبد الله حمادي) الأولى و قصائده الأخيرة خاصة في ديوانية «تحزب العشق يا ليلى » (1) و قصائد غجرية » (2) لتبين الاختلاف الواضح بين هذه القصائد و تلك .

و كل هذا يدلنا على أن مفهوم القصيدة قد تغير فلم تعد عملا (إضافيا) للإنسان ... يمارس فيه هوايته ، و إنما صارت عملاً صميمياً شاقًا يحتشد له الشاعر بكل كيانه » (3) .

و إذا كان هذا هو الشعر على مستوى الابداع فلا بد أن يكون كذلك أيضا على مستوى التلقي و القراءة ، فلم يعد الشعر مجرد « متعة سطحية مجانية ، و إنما أصبح جهدا جاداً و شاقًا يبذله المتلقي للظفر بتلك النشوة الروحية العميقة التي يحدثها العمل الفني الحقيقي في الوجدان » (4) ، هذه النشوة التي لاتتحقق أبدا ما لم يكن القارئ قادراً على مشاركة الشاعر مغامرته الفنية الشاقة ، و لتحقيق ذلك يتوجب على القارئ أن يكون مسلحًا بخلفية ثقافية تعادل ثقافة الشاعر ليساهم في سبر أغوار الصورة الفنية ، والكشف عن حمولتها الدلالية .

---

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، دار البعث قسنطينة (الجزائر) 1982 .

(2) عبد الله حمادي : قصائد غجرية : ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 .

(3) عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية ،ط3 ، دار الفكر العربي 1978 ، ص 241 .

(4) علي عشري زايد : " أصول الحركة الشعرية الجديدة " ، مجلة فصول ، ع1 أكتوبر 1981 ، ص 80 .

1ـ الصور التقليدية :

إذا عدنا إلى المتن الشعري الجزائري ، فإننا نجد اتجاها يكرس الامتداد الثقافي ، و التواصل مع الموروث ، و مع حركة الاحياء الشعري ، و نعني بذلك الاتجاه الى المحافظة و التقليد في بناء الصور على نمط (عمود الشعر) .

« و يلاحظ الدارس في هذا المجال أن الشعر العربي ـ مهما يوغل في التجديد ـ يظل مرتبطًا على نحو ما ببعض المظاهر الفنية في تراث الشعر العربي القديم » (1) .

و لذا فإننا نجد كثيرا من المفارقات في الشعر الجزائري الحديث ، حيث يتردد بين الحداثة ، و بين التقليد ، و هذا يرجع لأسباب موضوعية عديدة من أهمها :

1 ـ حداثة التجربة ذاتها ، فجل رموز هذه الحركة الشعرية من الشباب الذي مازال يحاول أن يطور أداواته الفنية .

2 ـ الفقر المعرفي لدى الشعراء لحداثة تجاربهم ، و ضعف ارتباطها بالتراث إذ أننا نعتقد أن الشاعر الذي يفتقر إلى الدراسة العميقة لا يستطيع أن يمدنا بتجربة فنية أصيلة تستطيع أن تظهر الصورة الحقيقية لحياة أمتنا ذات الطابع الحضاري العريق وعلى العكس من ذلك نجد أن إلمام الشعراء الواسع بالموروث العربي و العالمي يؤهلهم إلى الفحص و التحليل ، و يثري تجاربهم بزخم معرفي هائل .

3 ـ سلطة ا البلاغة القديمة ، و التعلق الشديد بالتراث ، دون الانفتاح على الاتجاهات الأدبية الحديثة .

4 ـ إختفاء المذهبية السياسية وراء بعض التجارب ، مما أعاق تطورها الفني ، وجعلها حبيسة الاطار السياسي الضيق .

لهذه الأسباب و غيرها بقيت التجارب الشعرية الأولى تراوح مكانها و تدور في حلقة تقليد القدامى ، نجد ذلك عند غالبية الشعراء في بداية السبعينات ، و مثالنا على ذلك شعر (عبد الله حمادي) حيث نجده في ديوانه « الهجرة إلى مدن الجنوب » يسلك مسلك سابقيه من الشعراء الرواد كأبى القاسم خمار ، و محمد الأخضر عبد القادر السائحي ... و غيرهما من حيث استخدام الصور التقليدية التي تقوم على رصد القرائن المنطقية ، و التشبيهات الجاهزة ، يقول في قصيدة « قسنطينة اهتزي » (البحر الطويل) :

طلعت علينا كالشهاب منـــوّرا
فغابت مع سود الدياجي الفواصل
تجليت فافترت لنورك فتيـــة
و هاهم على روح الامام مواثـــل
شباب كأمثال النجوم تألقـــا
وهم لاقتراع المعجزات صياقـل (2)

---

(1) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ،ط2 ، دار النهضة العربية ، بيروت 1981ص 391.

(2). عبدالله حمادي : الهجرة إلى مدن الجنوب ، ص 26 .

- و يقول في قصيدة « إلى العيون الحور ... القسنطينية » (بحر الكامل) :

هذا الجمال قد اشرأب سناؤه
متلألئا تحت الخمار الأسمـــر
فالخد قد فتق اللثام بنــــوره
و الصّدر أينع بالشهي المثمـر
و الجيد في ظل النقاء منعـــم
يهنو بنور كالسناء النيــــر
و العين من تحت الخمار كرمية
تردي المولّه بالسهام البتـــــر
يا فتنة كالنجم في غسق الدجى
يا من يباع لها الفؤاد فتشتري (1)

و الصور في هذين النموذجين تقريرية وصفية ، نلاحظ فيها حرص الشاعر في بناء صوره على رصد القرائن المنطقية ، و مخاطبة العقل قبل الاحساس ، كما نجد النبرة الخطابية في رنينها الهادر ... و في جماليتها المختزنة في الذاكرة الشعرية »(2) ، كاستخدام الصور الحسية المألوفة في شعرنا القديم .

ففي النموذج الأول نجد تشبيها بالأداة في البيت الأول« طلعت علينا كالشهاب منوّرًا » و في البيت الثالث تشبيه بالأداة أيضا مفاده أن الشباب كالنجوم في الاشعاع و التألـق ، و قد جاءت هذه الصور كلها بصرية ، لم يخرج فيها الشاعر عما ألفه القدماء من حشد للصور بشكل خارجي دون أن يكون لها أي إيحاء نفسي ، كما في النموذج الثاني ، حيث نجد الشاعر يستعير صورًا و أوصافا للمرأة يكثر ترديدها في الشعر القديم كوصف الخدود و القدود ، ووصف الجيد و العيون و نحو ذلك ... .

إن هذا الاتجاه إلى توظيف الوسائل البلاغية القديمة يؤكد علاقة القصيدة الحديثة بالتراث ، و كذا الطابع الاحيائي الذي سيطر على المتن طيلة الاحتلال ، و فترة الثورة ، ثم استمر بعد الاستقلال و لو بشكل أقل حدة .

و لكن هل وقف الشعراء في صورهم عند حد التقليد ، أم هل حاولوا الابتكار، وتجاوز النظرة التقليدية المحدودة ؟

مما لاشك فيه أن هناك تأثرا بالتراث في رسم الصور ، إلا أن الشعراء - من خلال تطور تجاربهم - أضافوا ألوانا من التصوير النفسي لم تكن لدى الشاعر العربي القديم ، فإذا تجاوزنا مثلا ديوان عبد الله حمادي « موسم الهجرة إلى الجنوب » الذي يمثل بداية التجربة إلى ديوانه الثاني ، نجد الشاعر يعبر بصور التشبيه و الاستعارة تعبيرا أكثر شمولا و عمقا كما سيأتي في بقية البحث .

---

(1) عبد الله حمادي : الهجرة إلى مدن الجنوب ، ص 13 .

(2) رجاء عيد : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) منشأة المعارف بالاسكندرية 1985 ، ص 09 .

و قبل قراءة النصوص الشعرية نعرض لرأي الشاعر (أحمد عبد المعطي حجـــازي) حول علاقة القصيدة العربية الحديثة بالتراث ، فهو يرى أنها « استمرار متقدم للحساسية الشعرية العربية التي تمثلت في تراث شعري متنوع » (1) ، ولكن هذه القصيدة تنطلق من التراث لتتجاوزه إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها .

- يقول الشاعر (أحمد حمدي) في قصيدة « غابة الميلاد » :

فتمتمت ، وعيناك نخيل
آه ...
يا ليلى ، و يا عيني عليك
حبنا يكبـــر كالظـــل
و كالرّعب
الذي يولــد في ليــــل
الحزانـــى الكادحـــين
و أنا نهـر الهوى الجاري
جـــــراح المتعبـــين (2)

وعند قراءتنا لهذا المقطع نشعر بحنين الشاعر إلى صور القصيدة التقليدية حيث يتكئ في بناء صوره - كما نلاحظ - على الاستعارة و التشبيه ... فنجد تشبيها بليغا في بداية المقطوعة « وعيناك نخيل » ، « و التشبيه البليغ هو عملية توحيد لهويتين متباينتين عن طريق الالحاح على نقطة الالتقاء بينهما ، و إبطال مساحة التباين » (3) ، و منه فالعلاقة التي يريد الشاعر أن يقيمها علاقة نفسية و شعورية :

عيناك ⟸⟹ نخيل

و بذلك يرسم صورة لعيني الحبيبة في إطار جديد يختلف عن الاطار القديم ؛ حين كان الشاعر يشبه عيني المرأة بعيون المها ، أما أحمد حمدي ، فعينا حبيبتـــه « نخيل »؟! و هي صورة فرضت نفسها على الشاعر من موقع البيئة الصحراوية التي نشأ فيهـــا ،

- يقول (محمد ناصر) :

لأننا كما روى نبينـــا
لفرقة تدب في أوصالنا

---

(1) راجع ندوة : " قضايا الشعر العربي المعاصر ، مجلة الاداب ، ع 7 - 8 / 1981 ص .

(2) أحمد حمدي : انفجارات ، ط2 ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع 1982 ، ص 6 .

(3) خالدة سعيد : حركية الابداع ، ص 171 .

نضيـــــع في الزحـــــــام
تدوسنا لجبننا الأقـــــــــدام
نعيش كالأثيام في مآدب اللئـــام
لأنـــا لضعفـــنا غثـــــاء
تقاذفت به الريـــح فـــي عـــرام
نسير دون غاية ... ندور في الظلام
شراعنا ممزق ، مجدافها حطـــام
و قد مضـــت عشــرون عــام
عشرون هزةً عنيفة ...و لم نزل نيام (1)

« هذه الأنواع من الصور نصادفها كثيراً في الشعر القديم ، و فيها نقع على الدلالة الشعورية التي تحملها دون تكلف التأويل و التفسير » ، فبمجرد اكتمال الصورة تكون الحالة الشعورية التي تنقلها قد أصبحت ماثلة للعيان ، لأنها تعتمد على عناصر ذات إيحاء مباشر ، كما نلاحظ حضوراً لحديث النبي (ص) : « توشك الأمم أن تتداعى عليكم كما تداعت الأكلة إلى قصعتها ، قال قائل : أمن قلة نحن يومئذ يا رسول الله ؟ قال : «بل أنتم يومئذ كثير ، و لكنكم غثاء كغثاء السيل » (2) ، إلا أن هناك من الصور ما يخفى علينا إدراك مضمونها ، خاصة حينما تعتمد على المخزون اللا شعوري لدى الشاعر ، و في هذه الحال يصبح من الخطإ التعامل مع هذه الصور بالطريقة التقليدية ؛ أي الاكتفاء بالدلالة الظاهرة المباشرة ، بل يجب بذل جهود كبيرة لاستكناه هذه الصور ، كما سنرى حينما نعرض لموضوع الصور النفسية ، و قبل ذلك إليك هذا الجدول الذي يرصد نماذج من الصور التقليدية الملحة في المتن الشعري الجزائري عند بداية السبعينات .

(1) محمد ناصر : أغنيات النخيل ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1981 ، ص 53 .

(2) راجع سنن ابي داوود .

الشاعر	الصورة	لونها البلاغي	طبيعتها
عبد الله حمادي	استحال الظلام كشراع	تشبيه مرسل	صورة بصرية
/	يختال كالغزال	/	/
/	نسيج الهوى تفاني كحلم	/	صورة شعورية
محمد ناصر	نزأر كالأسود	/	صورة بصرية
/	نذبح الصلاة	استعارة مكنية	/
/	نسلخ الصيام	/	/
/	رصاصك مخالب	تشبيه بليغ	/
/	نموت كميتة النعام	تشبيه مرسل	/
أحمد حمدي	كوحشة الصبي	/	صورة شعورية
/	أنا ياطفلة كالشمس	/	صورة بصرية
/	مقلة الدهر	استعارة مكنية	/
/	و أنت يا حبيبتي تمثال	تشبيه بليغ	/
محمد ناصر	فكلاهما في نفسي موسيقى حانية	/	صورة سمعية
مصطفى الغماري	تجر في عيوني مرة	استعارة مكنية	صورة ذوقية
/	الكلم المعطر هاتف	/	صورة شمية سمعية

و تؤكد النماذج التي أوردناها سابقا سيطرة القوالب القديمة على بنائية الصورة الفنية ؛ بحيث نجد نوعا من الالحاح على الصور الجزئية ، كالتشبيه و الاستعارة ، مع سيطرة صور مدركات الحواس المختلفة على المتن خاصة حاسة البصر ، و السمع .

و إذا كان هذا هو الطابع الفني العام الذي ميز البدايات الاولى لجيل السبعينـــــات ، فإننا نتساءل : هل كانت هناك مساعي للتجديد في إطار بناء الصور الفنية ؟! و إلى أي مدى وصلت تلك المحاولات ؟!

2 ـ الصور النفسية :

إذا تجاوزنا هذه المحاولات الأولى ، وجدنا الشاعر الجزائري يعبر بالصور النفسية القائمة على نقل الذبذبات الشعورية ، فإذا كان الشاعر القديم يجيد محاكاة الأشياء و نقل المشاهد نقلا أمينا ، بحيث لا يفوته شئ مما تقع عليه حواسه ، فإن الشاعر الحديث يغلب عليه التفكير الحسي ، و التركيز على الحركة الباطنية « الشاعر المحدث يولي هذه الحركة كل عنايته ، فقد وثق الشعراء المحدثون في الشعور الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة ، و من حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية ، و معانقته بذلك للحقائق الجوهرية »(1) ، فبالعاطفة يستطيع الشاعر أن يدرك الأشياء ، و أن يجعلها تصطبغ بدمه ، و تتلون بروحه ، كما أنه بفضلها يستطيع الجمع بين الأشياء المتباعدة و حتى المتنافرة ، و بذلك « لم تعد الصورة محاكاة للواقع الطبيعي ، أو قياسا منطقيا ، متناسب العناصر ، متآلف الأجزاء ، واضح المعاني ، يستمد تشابيهه واستعاراته من منبع قريب ... و إنما غدت تركيبا معقدا ، أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات و الأشياء ، وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية ، التي تتمدد في كل جانب ، و تتفتح على زخم معنوي و شعوري غير متوقع » (2).

و هذا ما نجده عند الشاعر عبد الله حمادي ، مصطفى محمد الغماري ، أحمد حمدي ، وعمار بو الدهان ... و غيرهم ، فالصورة عند هؤلاء لا تقدم مضمونها الفكري بشكل مباشر ، وإنما تعتمد الايحاء بالمشاعر و الأحاسيس .

و البداية تكون مع الشاعر (محمد بن رقطان) * الذي كان شعره حلقة وصل بين الاتجاهين ؛ الاتجاه المحافظ (التقليدي) واتجاه الشعر الجديد ، و لهذا فإننا نلمس في شعره التداخل و التواصل كما في هذا النموذج من (البحر البسيط) :

ياموطنا في رباه العيش مزدهــر
أغرى الفؤاد و زاد العقل و النظرا
ربعا به جذوة الاسلام ساريـــة
أنّى مشيت لقيت النور منتشرا
عليه من نفحة الأجداد باقيـــة
إذا بحثت وجدت الأصل مشتهـرا
إذا بعدت فإن النفس تائقـــة
وإن قربت عشقت الغيد و الصّورا (3)

---

(1) عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ... » ص 257 .

(2) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 258 .

* من مواليد 23 ـ 02 ـ 1948 بقالمة ، من مؤلفاته ألحان من بلادي (منشورات امال) .

(3) محمد بن رقطان : ألحان من بلادي ، (منشورات أمال) ص

و هنا يخفق الشاعر ، و لا يوفق إلى إبراز الحالة الشعورية من خلال هذه الصور السطحية التي تقوم على « شذرات مبتسرة تشبه بقعاً لونية تتزاحم أحيانا و تتنافر أحيانا أو تتمزق أحيانا » (1) ، أو على رصد التشابه الحسي بين الأشياء لا أكثر ، مما يجعلنا نقول إن الشاعر الجزائري في هذه الفترة ما تزال تجاربه تتراوح بين القوة و الضعف لسيطرة القوالب القديمة على بعض الشعراء ، غير أن بعضهم وفقوا إلى إبراز الحالات الشعورية في صورهم.

- يقول عمار بو الدهان * :

ضيعوني ،
غرسوا الخنجر في صدري ، أراقوها دماءً ،
زرعوا الأشواك في دربي و في غيم السّماء ،
قتلوني ،
شنقوا فجر عيوني ،
ضيّعوني ! ،
عاريا عدت إليهم تنهش الأحزان صدري
تحفر الأيام قبري
ضاع قلبي ! ،
ضاع حبّي ! ،
ضيعوا دمعي و آهاتي و أحزانك يا قلبي الذي ملّ البكاء،
ضيعوني في بحار الموت و الغربة و الترحال ، في بحر
الأغاني و التعابير الحزينة (2).

و أول ملاحظة يمكن تسجيلها في هذه المقطوعة شيوع ظاهرة الحزن الذي يعتبر سمة غالبة في تجارب معظم شعراء هذه الفترة ، فكل النصوص الأدبية لهذه الفترة تبدو حزينة متشائمة ، تخفي وراءها نفوسا منكسرة حائرة ، تغرق في المعاناة و الألم و البكاء ... و على حد تعبير (نزار قباني) فإن « الدمع هو المشروب القومي في الوطن العربي » ، و لعل هذا الألم الذي تترجمه هذه الكتابات ناتج عمّا تحتمله نفوس الشعراء من هم إجتماعي ووطني ، و يتجلى الحزن في هذه المقطوعة للوهلة الأولى من خلال إيقاعها الذي يذكرنا بإيقاع مناحات الندب ، و ينقلنا على الفور إلى جوّ مأساوي قاتم ، و هو بذلك يعمق فينا مشاعر الحزن و الأسى على الواقع الأليم

---

(1) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 389 .

* من مواليد 28 ـ 11 ـ 1950 بجيجل ، من مؤلفاته « معزوفة الظما» .

(2) عمار بو الدهان : معزوفة الظما ، ص 17 .

الذي يعيش فيه الشاعر ، ففي نبرة مفعمة بالحزن المرير تفيض القصيدة نزيفا وجدانيا ، و تذوب أسى حيث تطالعنا منذ البداية ، صورة الخنجر المغروس في الصدر ... و الدماء المراقة ، و الفجر المشنوق ... ، صورة الضياع في بحار الموت و الترحال و الغربة .

و الحق أن هذه الأحزان ليست أحزان الشاعر فحسب ، بل هي أحزان كل الشعوب العربية ، و في هذا تأكيد على ارتباط الشاعر بقضاياه الاجتماعية والوطنية والقومية ، كما هو الحال عند (عمر أزراج) * في قصيدته « حديث إلى حبيبتي » ، التي استهل بها ديوانه « و حرسني الظل » ، ففي هذه القصيدة يؤكد الشاعر ارتباطه بالقضية الفلسطينية و تعاطفه معها من خلال تعاطفه مع فتاة فلسطينية يقول :

حدثتني عن بكاء الطفل
في (يافا) الغريقة .
عن جريح عانق التربة مشتاقا
إلى صدر الوطن
حدثتني و هي تبكي و تمد الرمش
جسرا للذين
قتلوا لكنهم قالوا :" وعدنا لو عظاماً نحن نأتي " (1)

و بهذا يكون الشاعر قد أضاف إلى الصور التقليدية ألوانا أخرى من التصوير النفسي أي حركة العاطفة إزاء تلك الصور ، بحيث أنها غدت تؤدي وظيفة الكشف النفسي .

من هنا نسجل التحول الكبير في الصورة الفنية ، من وصف العالم المادي الخارجي إلى وصف عالم الشاعر الداخلي ، ومن ثم التعبير عن الحالات النفسية ، والشعورية ، و قد أدى ذلك إلى العزوف عن العمود الشعري . « إن الشاعر الحديث يشعر بتجربته الشعورية شعوراً مختلفا ، و من هنا فإن مكونات عناصر أدائه التعبيري تعتمد على نسق معقد في استخدام معجم شعري ، يتولى مهمة تجسيد الاحساس ، و دفع المتلقي كي يتوحد معه في همومه الذاتية » (2) ، و بذلك تجاوز الشاعر الحديث الأداء التعبيري القديم المعروف بنزعته الغنائية و الخطابية الصائحة ، إلى الاهتمام بالبحث عن الصورة الحية و العميقة التي ترتبط ارتباطاً وثيقا بحالة الشاعر النفسية .

---

* من مواليد 28 / 09 / 1949 . ببجاية من مؤلفاته الشعرية « و حرسني الظل » ، « الجميلة تقتل الوحش » .

(1) عمر أزراج : و حرسني الظل ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر1976 ، ص 5 .

(2) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 10.

و مثل ذلك نجده عند (مصطفى محمد الغماري)* في ديوانه الأول " أسرار الغربة " ، و في هذا الديوان تستوقفنا « قصيدته ثورة الايمان التي افتتح بها ديوانه .... و التي تدل دلالة عميقة على تصوره الخاص لوظيفة الشعر و المجال الذي يراه جديراً بأن يجاهد فيه »(1) و هو بذلك يرسم لنا منذ البداية رؤيته الفكرية ، ويصرح بالرسالة التي من أجلها يحيا ، و هي خدمة الاسلام كرسالة إنسانية ، يقول في (البحرالطويل) :

أحارب في ديني و فكري و مذهبي
و أرمي بزور القول في كل مشعب
و ما أنا إلا غصة في حلوقهـــم
و حشرجة الأقدار في صدر مذنـب
و ما أنا إلا النار تشوي قلوبهـــم
و إلا الضحى يرمي بأشلاء غيهـب
يعانقني عزم الألى صنعوا العـــلى
فأهتف بالإسلام أقوم مذهـــب (2)

و صورة هذه الأبيات متكونة أساسا من الاستعارة و التشبيه ، إلا أن الشاعر استطاع أن يضفي عليها ألوانا من التصوير النفسي ، الذي لم يكن يستوعبه الشاعر القديم بسبب نظرته العقلية (الجزئية) التي تلغي الذات .

فالعلاقة في الأبيات السابقة بين الشاعر و الموضوع (موقف) تتحد فيه الذات بالموضوع ، و هذا يدل على عمق التجربة النفسية إلى حد ما ، و تركيز الشعور في الصورة الموحية ، و لا يتم ذلك الاتحاد إلا بعد مرور الشاعر بمراحل هي :

1 ـ استبطان الذات
2 ـ اقتران الذات بالموضوع الخارجي
3 ـ ايصال الخارج إلى الداخل أو اتحادهما
4 ـ التوحد التام بين الموضوع و الذات .

و قد اجتازت قصيدة الغماري هذه المراحل فمثلت قمـــة الاتحاد ، يقول الدكتـــور (محمد ناصر) في مقدمة الديوان : « إن أهم صفة تطبع شعر الغماري هي توفره على الذاتية الحارة ، فذات الشاعر تطل علينا من خلال كل جملة شعرية ، و قد استطاع أن يمتزج بموضوعه امتزاجا كليا ، و لعل حرصه على هذه الذاتية ، هي التـــي كانت تدفعـــه

---

* من مواليد : 1948 بسور الغزلان من مؤلفاته الشعرية ، أسرار الغربة ، قصائد مجاهدة ، أغنيات الورد و النار.

(1) راجع مقدمة ديوان أسرار الغربة ، ص 12

(2) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ط2 ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر1982 ، ص 31

ـ هذا النص فيه تناص بقصيدة الشاعرالشيعي « الكميت بن زيد » و التي مطلعها :

طربت و ما شوقا إلى البيض أطرب ... و لا لعبًا منّي وذو الشيب يلعب
و لم يلهني دار و لا رسم منـــزل ... و لم يتطربني بنان مخضـب

إلى استعمال ضمير المتكلم في أغلب الأحيان ... و أحسب أن الحرص على إثبات الذات أيضا هو الذي دفعه إلى أن يتعاطف مع الأشياء إلى حد يشعرك معه أنه حالّ بها ، و أنه يتكلم من خلالها » (1) ، فذات الشاعر ليست شيئًا منفصلاً معزولاً عن الموضوع« العقيدة الاسلامية » بل يتحد معه ، ويستمد منه القوة التي يواجه بها أعداءه ، و هو بذلك يرسم صورة نفسية لأعدائه ، فهم قلقون يتنفسون بمشقة و صعوبة بعد أن أيقظ الشاعر فيهم الشعوربالندم ، و تأنيب الضمير ، فهم لذلك لا يطمئنون إلى انحرافهم و ضلالهم ، و قد عمد الشاعر إلى التدرج في رسم الصورة النفسية من أعلى « الحلق » => إلى أسفل (الصدر) و هذا يتطابق مع الواقع ، فالغصة تبدأ من الحلق و تتدرج حتى تصل إلى الصدر حيث نسجل قمة الانهيار النفسي .

ويبدي الأستاذ (يحياوي الطاهر) ملاحظة هامة حول أسلوب الشاعر الذي يتميز كما يقول : « بانفعال حاد ، و هذا ناتج أساسا عن مزاج الشاعر الثائر المتوتر القوي . . . إزاء صراعه مع خصومه . كما يؤكد هذا من جهة ثانية عمق معايشة الشاعرلقضاياه النفسية و الفكرية » (2) .

و على العموم فإن نتاج الغماري يسعى إلى تحقيق العمق في التجربة النفسية ، التي ترتكز على وضوح البعد الفكري عند الشاعر ، وحدّة العاطفة التي تفصح عن حزن شيعي المزاج ، يصل إلى درجة اليأس ، يقول في ديوانه (قصائد مجاهدة) : من (الكامل) :

جوع حياتي يا منى و أوام
و أنا سهاد لاهث . . و ركام
ينتابني ضجري . . فأستاف الأسى
و تمدني في حسرتي الأيام
صدأ الزمان على ملامح فرحتي
جثمت مآسيه . . فلاح ظلام (3)

و تتسم الصورة هنا بشدة الانفعال « أي أن الطاقة الانفعالية تؤدي دور الصورة ، و هذا المنطق في بناء القصيدة يرتد للموروث الشعري العربي من جهة ، و إلى الانغماس في الهم السياسي الوطني من جهة ثانية » (4) ، و في هذه الحال يكون الخيال محدودًا جدًا بينما تكون العاطفة ثائرة متأججة ، فتحل محل الخيال و تؤدي دوره في الايحاء بأبعاد التجربة .

---

(1) راجع مقدمة ديوان أسرار الغربة للغماري ، ص 17 ، 18 .

(2) يحياوي الطاهر : البعد الفني و الفكري عند الشاعر مصطفى الغماري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 ، ص 104 .

(3) مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1982 ، ص 35 ، 36.

(4) وفيق خنسه : دراسات في الشعر السوري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1981 ، ص 142 .

أما (عبد الله حمادي) * فالصور تعني عنده الخلق و الابتكار ، و لعل الميزة التي ينفرد بها الشاعرهي نسفه للمسافة الموجودة بين الذات و الموضوع ، فالشاعر دائما محترقا بموضوعه ، شديد الانفعال به ، لذلك فهو حينما يكتب ينطلق من ذاته لا من موضوعه .

ففي ديوانه «تحزب العشق يا ليلى » تستوقفنا قصيدته «هوى الحمراء في وتري ».. ! ، يرى الشاعر طواحن الريح ، فإذا به يشتم منها أنفاس « دون كيخوط » ، و إذا بهذه الطواحن تنقله عن طريق التداعي إلى ماضي الأندلس ، فيرسم لنا صورة جميلة لذلك الماضي العظيم بأمجاده و بطولاته الفذة : يقول الشاعر في (البسيط) :

طواحن الريح هزتني إلى نفس
من « الكخوطى » رفيع الساق و القدر
فأوصلتني لدار فاح نرجسها
على نوافر تبكي الأمس بالدرر (1)

و الشاعر كما نلاحظ يستحضر أمامنا ماضي الأندلس أيام الحضارة العربية الاسلامية ، التي لم يبق منها اليوم سوى الذكرى التي تؤجج عاطفة الشاعر ، فيسيطر عليه شعور حاد بالحزن و الأسى ، و الشاعر يحاول عابثا كتمان هذه العواطف ، و عدم البوح بها « بالتدخين و الضجر » (2) ، إلا أنه يجد نفسه محاصراً بالواقع الأليم فيغالبه الألم إلى حدّ الشعور باليتم و الغربة الموحشة .

أنا اليتيم على أرض بها عبرت
أشواط عهد كلمح العين بالبصر
أنا الغريب بعرش كان منتدياً
فصار مسلى إلى السوّاح و الغجر (3)

هذه القصيدة تعاضدها قصيدة أخرى بعنوان « أبو عبد اللّه الصغير »و هي من (البسيط) أيضا :

سل الجراح وجاوب عن تعازينا

---

* من مواليد 1947 بتونس ، حاصل على شهادة دكتوراه دولة عام 1980 بأطروحة « الشعر في مملكة غرناطة » جامعة مدريد بإسبانيا من مؤلفاته تحزب العشق يا ليلى ، قصائد غجرية.

(1) عبد اللّه حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، دار البعث ، قسنطينة 1982 ، ص 142 .

(2) المرجع نفسه : ص 142.

(3) المرجع نفسه : ص 143.

هنا تزار بقايا من رواسيـــــنا
هنا يجيش سراب الأمس ملتهبـــاً
كث الضباب .... يقاسي همس ناعينا
هنا استبيحت ليالي الوصل خافته
باللّطف تندى ، و بالأحلى تمنينا (1)

و هكذا فإن عبد اللّه حمادي يعزف كثيراً على الوتر الأندلسي الذي طالما أسقط عليه الشعراء منذ عصر الاحياء شجونهم و آلامهم كما هي الحال عند (أحمد شوقي) في سينيته المشهورة التي كتبها في منفاه « بإسبانيا » و التي بكى فيها مجد المسلمين الداثر في قرطبة و إشبيلية و غرناطة واستهلها بقوله :

اختلاف النهار و الليل ينسـى
اذكرا لي الصّبا وأيام أنســي
و سلا مصر هل سلا القلب عنها
أو أسا جرحه الزمان المؤسّــي
أحرام على بلابله الــــدّوح
حلال للطير من كل جنـــس
وطني لو شغلت بالخلــد عنه
نازعتني إليه في الخلد نفسي (2)

و قد استطرد بعد ذلك يتحدث عن الأندلس و دولها ، فصور قصر الحمراء بغرناطة تصويراً دقيقاً ، ووقف يتألم على خروج المسلمين من الأندلس .
و بالمقارنة بين هذه القصيدة ، و بين قصيدة عبد اللّه حمادي نلاحظ أن شوقي لم يبتعد في قصيدته إطار الوصف الخارجي ، و الوصف لصور مادية جافة ليس فيها ذلك التفاعل الوجداني الذي نلمسه في قصيدة عبد اللّه حمادي ، التي جاءت كلها بكاء و حزن على ما آلت إليه ربوع الفردوس المفقود .
و الملاحظ على صور هذه القصيدة أنها أكثر واقعية من الواقع ذاته لأنها تضم الموضوع و الأحاسيس ، إذ يربط الشاعر بين شعره و مشاعره ، فيغدو الشعر تجسيما لتلك المشاعر التي تمور في نفسه مترددة بين الحزن و الفرح مشتملة بذلك على التجربة الانسانية بكل تناقضاتها و أبعادها .
و قد أحسن الدكتور (محمد حسن عبد اللّه) وصف هذه الظاهرة ، إذ يرى أن الصورة « انبثاق تلقائي حر ، يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة ، من حيث هي مصدرها البعيد

(1)عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 173 ، 174 .
(2) أحمد شوقي . الشوقيات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ص 45 و ما بعدها .

الأغوار، وتنفرد عنها ربما إلى درجة التناقض، و العبث بنظامها، وقوانينها و علاقاتها ... بحثا عن صدق أعمق تتداخل فيه الذات و الموضوع في علاقة جدلية حميمية » (1).

و هذا من شأنه أن يعطي للصور الفنية كيانها و دلالتها عن الأحوال الشعورية و الفكرية، و من ثم « فإن الصورة ليست أداةً لتجسيد شعور، أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور و الفكر ذاته ... إنها نوع من الكشف أو الاكتشاف القائم على قوة التركيز، ونفاذ البصيرة التي تدرك مالم يسبق لنا أن أدركناه » (2).

و نمثل لذلك بقصيدة « عابر التيه ... سوف يحرث أرضًا »من (البحر الخفيف) حيث نلتقي مع صور تقليدية في شكلها، إلا أنها تبرز الحالة النفسية العميقة للشاعر؛ أي أن توظيف الشاعر لهذه الصور ليس من قبيل الزينة اللفظية، إن هذه الصور جزء من تجربته، بل إنها تمثل عمق التجربة و محورها الرئيسي :

هذه الأرض نحن فيها حيارى
كوريقات في مهب الشمال
كيف يسطو هذا الضباب الغشوم
عن بروج منيفة كالجبال ؟!!
وهن العظم، واشتكى الصمت أفّ
من لهيب معطّر بالخيال ؟ (3)

و الملاحظ أن جل هذه الصور رغم بنائها التقليدي، و ارتكازها على التشبيه والاستعارة ... تحمل دلالات نفسية عميقة جدًا، كما أنها تحاول كسر الخطاب المباشر، والولوج إلى الخطاب الايحائي، كما في قصيدة « الوتر الجديد » * حيث يرحل بنا الشاعر داخل ذاته، فنظفر بهذه الجولة مع نفس معذبة، و لكن مصرة على التحدي :

أنا بت أشدو إلى
وحدتي
وسار إلى الجوّ في
زورقي
يمدّ الفضا لــي

(1) محمد حسن عبد الله : الصورة و البناء الشعري، ص 33.

(2) المرجع نفسه : ص 33.

(3) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى، ص 153.

* هذه القصيدة تمثل آخر ديوان الهجرة إلى مدن الجنوب، و بعدها يبدأ ديوان « تحولات في زمن التحدي » و كلا الديوانين جمعهما الشاعر في ديوان واحد تحت عنوان « تحزب العشق يا ليلى »

راحيته
لأصعد للمنبـــــر
المنتظر
أضمد جرح الأصيل
الغريب
بماء الورود و عطر
الزهر
و أعصف في الريح حتّى
تموت
و تهوى بقربي كعــــين
القدر ؟؟؟ (1)

و هذه الصور الحسية التي يقدمها الشاعر ماهي إلا وسيلة للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر الذاتية ، إن هذا المشهد الخارجي الذي يقدمه النص لا ينفصل عن مشهد داخلي لم يجد الشاعر بدًا من أن يتبناه حتى يعانق ذاته « و في هذه المرحلة ، حين يتعانق الشاعر والطبيعة ، تخضع الطبيعة للتشكيل الحسي لدى الشاعر . تخضع لفكرته ، فإذا هي صورة لفكرته و ليست صورة لذاتها » (2) ، و هكذا تصبح الأدوات الحسية و المادية أدوات مثيرة للأحاسيس و المشاعر ، « و الشاعر - كالرسام - يستخدم هذه الأدوات ، و لكنها لا تؤدي وظيفتها على الوجه الصحيح إلا بتوجيه من الشاعر » (3) ، و هذا التوجيه مصدره أفكار الشاعر و أحاسيسه .

مما سبق يمكن أن ندرك أن هذه القصائد تمثل مرحلة الانتقال الكبرى بين مرحلة الاتكاء على الموروث ، و مرحلة التجرد و الاعتماد على الذات ، و دخول أغوار النفس المظلمة ، واقتحام فضاء التجربة الحديثة .

مثل ذلك نجده عند الشاعر (أحمد حمدي) * ، فالصورة عنده تتصف بالذاتية ، أي : أنها وسيلة للتعبير عن إحساس الشاعر تجاه الشئ الموصوف ، و ليست مجرد صور متلاحقة مكدسة تتوالى دون أن يكون لها ارتباط بإحساس الشاعر أو شعوره ، الصورة عند أحمد حمدي هي نفسه إذ يعمد إلى مزج المشهد أو المنظر الطبيعي بإحساسه المرهف و عاطفته المتدفقة ، فيبعث فيه الحركة و الحياة .

و في عموم قصائد ديوان « انفجارات » نجد الشاعر « يسوده القلق و التطلع إلى الأفضل ، و الحسرة و شدة الانتماء ، فهو يناجي في يأس حبيبته في « نخلة الميلاد » أولى قصائد المجموعة ، حيث لا يستقر شأنه شأن بدوي راحل يبحث عن الكلإ ، و كلأ حمدي يكمن

---

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 149 .

(2) عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص 108.

(3) المرجع نفسه : ص 108.

* من مواليد 9 / 9 / 1948 بالوادي ، من مؤلفاته الشعرية «إنفجارات » ، قائمة المغضوب عليهم» .

في كونه مبعثراً بين بيادر الأمل و الفقدان ... و هكذا نجده يبحث عنه في كل الاقبية . وأخيراً يعثر عليه بعد أن أضناه التجوال - في ركربه القدر المحموم - صهوة فرسه التي جابت أراضي الفيافي » (1) يقول الشاعر :

آه ... عيناي إليــــك
منذ أن قشرت خوفي
وركبت القدر المحموم
في ليـــــلي
عرفت الحب
أطفــــــالاً
و أقواس قــــزح (2).

فهو هنا يرسم صورة حسية حاول الشاعر من خلالها أن يجسد معاناته، و تحديه للواقع الأليم ، فقد تخلص من خوفه ، كما يتخلص المرء من قشور الثمرة قبل أكلها ، وركب صهوة الأقدار ليظفر بالحب الطاهر العفيف ممثلاً في صورة طفل ، و قوس قزح رمز البراءة والصفاء ، و حنين الشاعر إلى الأطفال و قوس قزح يمثل حنيننا لأجمل القيم في حياته ؛ تلك الحياة التي حوصرت بالاضطهاد و البطش الاستعماري » و تكتمل الرحلة التي نعيب عليها الشاعر لأنه أبدى تخوفه و اندهاشه ، و هو الذي ركب المخاطر » (3).

صدئ الرعب
وغام الليل!
كدست فواتير المآسي
فوق جفني (4)

و هنا نجد الصورة تنحو منحًى يميل إلى الغموض بعض الشيء إذ كيف تتكدس «فواتير المآسي » فوق جفن الشاعر ، و لكن خيال الشاعر غير المحدود أمده بهذه الصورة التي تختزن طاقة ايحائية هائلة ، تجسد الحالة النفسية المتوترة و المتقلبة للشاعر .

فالصورة في النص السابق تقوم على أساس نفسي غير محدود ، إذ ليس ثمة تشابه بين الحديد الصدئ و الرعب ، أو بين الفواتير و المآسي ، و إنما ثمة أثر نفسي خفي أكثر عمقا و رحابة .

---

(1) أحمد ختاوي : " انفجارات أحمد حمدي بين الانفجار الباطني و التاجج " ، الكاتب العربي ، ع 7 / 1984 ، ص 50.

(2) أحمد حمدي : إنفجارات . ط2 ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1982 ، ص 5 ، 6 .

(3) أحمد ختاوي : " انفجارات أحمد حمدي .... » " ، الكاتب العربي ، 7 / 1984 ، ص 50.

(4) أحمد حمدي : انفجارات ، ص 5 .

من خلال الأمثلة السابقة نلاحظ إذن « تحولاً واضحا في فن الصورة الشعرية في الشعر الجزائري الحديث ، إذ تصبح الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء ... إطارًا للأحاسيس ، بل إن أحاسيس الشاعر تصبح البؤرة الحقيقية التي يرتكز حولها الوصف ، أوالخلفية الأساسية لكل المشاهد التي يرغب الشاعر في رسمها » (1) .

و لعل أهم ما تحقق لدى الشاعر بشكل عام فيما يخص تشكيل الصورة ذلك « الوعي بضرورة بناء العمل الشعري بواسطة الصورة ، و اعتبار الصورة خيوطًا يتكون منها نسيج القصيدة » (2) ، بل إن الصورة تعتبر بمثابة « الخيط النفسي و الشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلها » (3) ، و ينتهي (مصطفى سويف) إلى أن الشاعر لا يبدع قصيدته بيتا بيتا ، بل يبدعها قسما قسما فهو يمضي في شكل و ثبات ، في كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة ، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يتوقف الشاعر قليلاً أو كثيراً (4) .

و فكرة الوثبات هذه تقودنا إلى مبدإ هام حول وظيفة الصورة الفنية ، و علاقتها بالتجربة ، و قد حدد الدكتور محمد حسن عبد الله لذلك ثلاثة مستويات و هي : الصورة - الوثبة - القصيدة » (5) .

و على هذا الأساس فإنه ينبغي علينا فهم الصورة في إطار القصيدة ككل ، فلا نلجأ مثلما تعودنا إلى عزلها أو تجزئتها ، و لنأخذ كنموذج لهذا التطور هذه الصور من قصيدة « كيف أغني » لعمار بو الدهان فهو لكي يجسد المحنة القاسية التي تمر بها الأمة العربية إثر النكبات المتوالية عليها ، و السهام القاتلة الموجهة إلى صدرها ، راح يوظف هذه الصورة الموحية بالحزن و الدمار و الموت .

كيف أغنـــــــي ؟
وقلبـــي شـــظايــــا
و أطفال شعبي عرايــا
يجوبون كل القفـــار
و يبكون بالدمع يا للدمار !
و كيف أغنــــــي ؟
و كل غنائي بكـــــاء
و كـــــل الديـــــار
تضم الظلام و تبكي النهار

---

(1) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية ، ص 511 .

(2) المرجع نفسه : ص 527 .

(3) المرجع نفسه : ص 528 .

(4) نقلاً عن محمد حسن عبد الله : الصورة و البناء الشعري ، ص 88 .

(5) المرجع نفسه ، ص 89 .

و في كل أرض فسيحة
بقايا الظـــــــــلام
و نوح الحســـــــام
... فكيف أغنـــــــي
و كل النجوم حزينـــة
و ليس سوى الليل يملأ كل روابي المدينة (1)

فالشاعر بو الدهان يعبر عن إحساسه تجاه الواقع العربي الأليم من خلال صور موحية لها دلالة نفسية عميقة . من ذلك : القلب الذي تحول إلى شظايا ، و الأطفال العرايا ، والحسام الذي ينوح دلالة على الخيانة و الاستسلام ... و الشاعر لم يصرح بهذا المعنى بشكل مباشر تقريري ، و إنما اكتفى بالاشارة و التلميح ، و كأن الشاعر رساما ؟ ينقل أحاسيسه المتوهجة عبر الصور التي تبدغها ريشته .

إن الشاعر الوجداني لا يملك العين التي تنتقى الصور المثيرة الجميلة فحسب ، و إنما هو يملك أيضا الأذن الموسيقية الحساسة ذات الدقة البالغة في اختيار الصور الفنية الزاخرة بالدلالات الشعورية و الجمالية ، و هكذا فقد تغيرت أذن الشاعر الجزائري فلم تعد تقتصر على عرض الصور البيانية بالشكل التقليدي الجاف و إنما أصبحت تسعى إلى إيجاد صلات نفسية ، لتصوير ما يحس به الشاعر في أعماقه ، فتأتي الصور لذلك متفردة في نسجها و غريبة في بنائها .

و في هذا المجال هناك نوعان من القصيدة يتحتم علينا الوقوف عندهما و التمثيل لهما في دراستنا لبنائية الصورة في شعرنا المعاصر و هما :

1 ـ القصيدة القصيرة

2 ـ القصيدة الطويلة (الدرامية)

(أولاً) القصيدة القصيرة : و هي قصيدة غنائية ، إطارها الموضوعي هو العاطفة التي تتحرك ، و تتطور في اتجاه واحد ، و من هذا النوع قصيدة « أغنية للموت » لمحمد زتيلي *

في قلبي تمتد الصلبان
في قلبي تشتد الأحزان
في أعماقـــــــي ،
تنساب الظلمـــــة،
تمتص الحب الباقـــي،
يا موت ، الحب في أعماقي مات
يا صبح الليل الماضي .

(1) عمار بو الدهان : معزوفة الظما ، ص 11

* من مواليد 1952 بالميلية ولاية جيجل ، من أعماله الشعرية ديوان « فصول الحب و التحول » ، « انهيار مملكة الحوت »

يا ليل الصبح العائد .
الموت ... و الصلبان ... و الآهات .
ياقلبـــــــــــي ،
يا فـــــــــلاة
ما دام الحب في أعماقي مـــات
سفني ضاعت في البحر، آه قالوا ،
لا يعود الحب يوما إذا مـــات (1)

هذه القصيدة يمكن تصنيفها في إطار القصيدة الغنائية المعاصرة حيث « ينتظمها خيط شعوري واحد يبدأ فى العادة من منطقة ضبابية ، ثم يتطور الموقف فى سبيل الوضوح شيئا فشيئًا حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس » (2).

و لو قمنا برسم خط بياني للقصيدة السابقة لأمكننا رؤية التدرج العاطفي الذي يتحرك في اتجاه واحد ، هذا بالنسبة للهيكل المعماري لهذه القصيدة « أما الصورة الخارجية لهذا الهيكل ، حين يكتسي اللحم و الدم ، فتتعدد أشكالها » (3).

أ ـ الشكل الدائري المغلق :

يمثل وحدة شعورية تنكشف أبعادها في القصيدة بعدًا بعد آخر ، مكونة دائرة مغلقة على ذاتها ، و نستطيع أن نشبه هذا الشكل بالدوائر التي تظهر على سطح النهر عندما نلقي بحجر في الماء ، و نمثل لذلك بقصيدة " الكائنات " لأحمد حمدي ، و هذه القصيدة ، رغم أنها مكونة من ثلاثة مقاطع مرقمة ، نموذج للقصيدة الغنائية ؛ فهي تتكون من مجموعة من الصور ـ اللوحات المتجانسة ، التي تصنع حالة شعورية موحدة :

آه .. ما أقسى الحياة !
سحقتني في تجاويف المدينة
ورمتني في دهاليز الرطوبة
آه ...
ما أقســـــى الحيـــاة ! (4)

و يلجأ الشاعر في مقاطع قصيدته إلى التكرار الذي يستخدمه لأداء وظيفة فنيــــة « وهي الايحاء بأن الرؤية الشعورية في القصيدة دائــرة نفسيـــــة مغلقـــة » (5) ،

(1) محمد زتيلي : فصول الحب و التحول ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر دون تاريخ ، ص 59 .
(2) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر .... » ، ص 251 .
(3) المرجع نفسه : ص 252 .
(4) أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم ، ص 69 .
(5) علي عشري زايد : " من أصول الحركة الشعرية الجديدة " . فصول . ع1 / 1981 ، ص 85 .

فالشاعر يكرر هذا السطر : « آه .. ما أقسى الحياة ! » بين مقاطع القصيدة ليؤكد الدلالة الشعورية الموحدة « و يكشف لنا عن إطارها الخارجي الملتحم ، و ترابط جزيئياتها داخل هذا الاطار ترابطا عضويا حيا ، يؤكده تجاوب هذه الأجزاء ، و تولد بعضها من بعض ، وانعكاس بعضها على بعض في ترادف كاشف » (1) .

ب ـ الشكل الدائري المفتوح :

و هو شكل يشبه كثيرا الشكل السابق ، و لكنه يختلف عنه من حيث النهاية : « فالشاعر في هذا الشكل لا يتم دورته الشعورية حتى يعود إلى حيث بدأ ، و إنما هو ينتهي في القصيدة إلى نهاية « غير نهائية » ... إنها نهاية « مفتوحة » (2) توحي باستمرار التجربة بغية الكشف عن المجهول ، يقول عبد الله حمادي في (المتقارب) :

تكاثر ثقل احتمال الصحاري
على صهوة قد علاها الكبـــر
تحصن جرح الأماني الكسالى
وراء اندحار السنى و الذكر
و انتقل النّصر في ناظـــري
لأركب وهج الهوى المعتصـــر
حلمت و لكن حلمي خصيـــب
بأبخرة من جماد الحجـــــر
تشوق للنصر فاستقدمتـــه
جراح تثير غريب الصّـــور ... (3)

ج ـ الشكل الحلزوني :

وهوشكل ينتشر بكثرة في شعرنا المعاصر ، و « في هذا الشكل تكون الرؤية الشعورية الأولى مركزا على الدوام لكل انطلاقة إلى آفاق هذه الرؤية ، و من هنا تتحدد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل» (4) ، الذي يمثل دائرة منفتحة على الفضاء كل دفقة شعورية فيه تبدأ من نقطة الانطلاق و يدور الشاعر معها دورة كاملة ، وهكذا إلى أن نصل إلى نهاية التجربة ، و نمثل لذلك بهذه الصورة من البحر(الكامل) :

---

(1) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر .... » ، ص 255 .

(2) المرجع نفسه : ص 259 .

(3) عبد الله حمادي : تحزب العشق ياليلى ، ص 169 ، 171 .

(4) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر... » ، ص 261 .

أنا طائر رمت الرياح بعشـــــه
فانشل .. يطويه الضياع و ينشر
لهب السنين الجائعات بريشــــه
و يد الخناجر في مداه تزمجـــــر
تتدفق الأحزان في شريانـــــــه
و يجوب السكون عينيه و يحفـر
ولقد يثور على الضياع فيرتوي
درب بورد عذابه يتسعـــــــــر (1)

لو أخذنا هذه اللوحة ، و تتبعنا تفاصيلها لبدت لنا صورة الضياع ممثلة في صورة ذلك الطائرالبرئ الذي لاذنب له غير الغناء، ورغم هذا فقد رمت الرياح بعشه .. فأصبح مشلولا ضائعا خائبا « يطويه الضياع » و يعبث به في كل إتجاه، ثم أحرق ريشه « لهب السنين الجائعات » ولم يبق له غير رمق ضئيل من الحياة ، فهو يحاول الفرار و لكن « يد الخناجر في مداة تزمجر » (2) ، و بهذا تكتمل اللوحة الفنية ، و هي تمثيل لموقف نفسي تتابعت أجزاؤه و مفرداته في حركة دورانية تشبه شكل الحلزون .

(1) مصطفى محمد الغماري : أغنيات الورد ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1980 ، ص 138 .

(2) راجع الطاهر يحياوي : البعد الفني و الفكري عند الشاعر مصطفى الغماري المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 ، ص 98 ، 99 .

3 - صور الطبيعة

كانت الطبيعة و لا تزال مصدرًا أساسيا للخيال ، و أهم العناصر الفاعلة في القصيدة فهي تمثل خلفية حية باستمرار في وعي الشاعر و لا وعيه ، يتفاعل معها فتبدو كما لو أن التوتر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشاعر .

وبعض الشعراء يخلعون مشاعرهم على الطبيعة محاولين بذلك تجسيم مشاعرهم ، و حين يمتزج الشعور بالطبيعة تبرز امكانية الفن ، وفي شعرنا الحديث تتخذ الطبيعة أشكالا متعددة :

1 - تشخيص مظاهر الطبيعة :

وذلك بإضفاء الحركة و الحياة على عناصرها ، فالطبيعة ليست مادة جامدة فحسب بل روح حية أيضا ، و بالتالي فإن الشاعر لا ينقلها كما تفعل آلة التصوير ، و إنما يسعى إلى اكتشاف أسرارها و العلاقات التي تربط بين عناصرها ، كما أنه يمزج مشاعره و عواطفه بمظاهر الطبيعة ، فإذا هي حية بعيون شاخصة يقول عبد الله حمادي في وصف مظاهر الجمال الطبيعي بقرية « سيدي عبد العزيز » بالقرب من مدينة جيجل : (البسيط) .

و البحر دغدغ جنب الحي شاطئه
و الغاب صفق بالريحان للرفق
و الظل و الماء ، و الأنسام سابحة
و الموج يرقص بالمجداف في الشفق
و الصيف لان و قد هاجت مشاعره
حتى تنفس مثل الزهر بالعبق (1)

فالصورة في هذا النص تستمد نبضها من عناصر الطبيعة التي تدخل في الخلق الفني حيث البحر و أمواجه التي تدغدغ الشاطئ ، و الغاب التي تصفق بالريحان ... و الظل و الماء و الأنسام السابحة ... و الموج الذي يعبث بالمجداف عند الشفق ... إلخ » ، و هي عناصر ساهمت في تركيب هذه الصورة الفنية البديعة ، التي جمع الشاعر عناصرها و نسقها في مشهد فني واحد ، معبرًا بذلك عن خلفية حالمة بالتحرر والانطلاق كالفراشة المرفرفة و الطائر المحلق في الفضاء الفسيح .

و هكذا فإن التشخيص ملكة خالقة « تستمد قدرتها من سعة الشعور حينًا ، أو من دقة الشعور حينًا آخر ، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأراضين و السماوات من الأجسام و المعاني ، فإذا هي حية كلها ؛ لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة »(2)

---

(1) عبد الله حمادي : الهجرة إلى مدن الجنوب ، ص 9 .

(2) عباس محمود العقاد : ابن الرومي حياته من شعره ، ط6 ، دار الكتاب العربي ، لبنان 1967 ، ص 305 .

- يقول عبد الله حمادي في وصف أجواء قصر الحمراء : (البسيط)

فإن رأيت عبير الزهر منبعـــــثًا
من العرائش يستفتيك بالعبـــــر
و إن سألت نمير الماء منسكـــــبًا
علمت منه مرور العهد و البشـــر
و إن وقفت " بباب العرش " تسأله
أين ارتحال " أبي الحجاج " يادهـــر
تلعثم النقش في لألاء مرمـــــره
وصخت منه لداء الوجد في الحجـر (1)

و تقوم الصورة الشعرية في هذه القصيدة على إعطاء الحركة و الحياة إلى الشيء الجامد غير العاقل ، فيرتد حيًا متحركًا ، خذ مثلاً الصورة التالية :

« تلعثم النقش في لألاء مرمره ».

نجد هنا النقش يتحول من الجمود إلى الحركة و الخصوبة الدلالية ؛ فالصورة توحي بذلك العهد الغابر الذي لم يبق منه إلا آثار تترجم معاني الحزن و الأسى .... فتلعثم النقش هو في الحقيقة تجسيد لواقع الأمة العربية الاسلامية التي أصابها الذل و الهوان بعد العزة و المجد ، و لذلك لا نجد في النص إلا العبرات و الأحزان ، التي يلجأ إليها الشاعر في محاولة لتعزية نفسه ، و تسلية روحه مما أصابها على مر الدهور ، و تعاقب العصور .

مما سبق نرى أن للتشخيص دورًا كبيرًا في تجسيد التجربة الفنية و التعبير عن الحالة الشعورية المستترة ، ترى الدكتورة (خالدة سعيدة) أن « هذا الميل إلى تجسيم المجردات و تشخيصها ينم عن شوق إلى استحضار ما هو غائب ، و القبض على زمن مراوغ يفلت من الانسان ، و على عوالم ورؤى تعذب خياله، فيحاول أن يقتنصها و يودعها أقفاص المادة المحسوسة » (2) ، و تشخيص الطبيعة هنا ليس مجرد عملية تزيينية من نوع تشخيص البحتري لبركة المتوكل مثلاً،« بل هو انحراف بالفعل عن فاعله الحقيقي »(3) و هذا الانحراف يفسر لنا وضعية الشاعر : « روحه تحن إلى عالم مثالي غائب ، و جسده أسير المادة ، فيبقى خياله أبدًا على سفر بين العالمين » (4).

---

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق ياليلى ، ص 144 .

(2) خالدة سعيد : حركية الابداع ، ط2 ، دار العودة ، بيروت 1982 ، ص 53 .

(3) المرجع نفسه : ص 179 .

(4) المرجع نفسه : ص 53 .

و من الشعراء الذين أحسنوا توظيف عنصر التشخيص ، وبث الحياة في مظاهر الطبيعة الجامدة الشاعر (محمد ناصر) * يقول : في (البسيط) .

زيتونة الطور ! هل رف الربيع على
خصلاتك الخضر إذ من مصر حياك
و هل تهللت بشراً عندما بزغت
شمس من الشرق عادت منه تلقاك ؟
و هل نقمت صداك اليوم من بلل
يرشه " النيل " تحناناً لمراك
أين حضنك غصن السلم مزدهر
أم الجليد به « تشرين » عراك (1)

و عناصر الطبيعة التي يوظفها الشاعر تحمل معاني الانكسار و الهزيمة التي أصابت الأمة العربية ، بسبب نكبة فلسطين ، أو كما عبر عنها الشاعر في قوله « زيتونة الطور » و شجرة الزيتون تحمل معاني مختلفة فهي أحيانا رمز الشرف الرفيع ، و أحيانا أخرى ترمز للشموخ و الكبرياء في وجه الزمن ،إلا أنها هنا تحمل دلالات الألم و القتامة ، خاصة في البيت الآخير حيث يتقلب جو القصيدة فإذا الجليد يكتسح المدى فيعري " الزيتونة " من أوراقها الخضراء .

2 ـ الطبيعة و هروب الشاعر إليها :

الشاعر يلجأ إلى الطبيعة هربا من الواقع المتأزم ،و هي في هذه الحالة تغدو عالما مثاليا أو معادلا لما يفتقده الشاعر في واقعه المعيش ، خاصة عندما يثقل عليه الواقع . ويسيطر عليه الشعور بالكآبة ، فيصبح الهروب إلى الطبيعة نوعا من الرفض لهذا الواقع أو لنقل إن الشاعر يهرب للشعر كي يبتكر عالما بديلا عن العالم الذي يحيا فيه ، وهو عالم الهزيمة و الانكسار :

ـ يقول (محمد ناصر) (البحر الكامل) :

دعني بربك لاتثر قلبي المسافر في أكف الحور في دنيا الخيال
في هدأة الصمت البديع سمت به أرجوحة سكرى يهدهدها الجمال
أنا تغازله بنظرتها الوديعة زهرة جلى الربيع بها الدلال

---

* من مواليد القرارة ولاية غرداية 1938 من مؤلفاته الشعرية : أغنيات النخيل ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع .

(1) محمد ناصر : أغنيات النخيل ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1981 ، ص 67 .

ولقد تمر يد النسيم بشعره لترش في خصلاته ذوب التلال
و مع الهوى صفصافة مالت تسوي شعر فتنتها على الماء الزلال
و فراشة رفت على الأزهار في شوق لتنشد في مقبلها الوصال
الكل في حضن الطبيعة عاشق يحيا بأنفاس المحبة و الجمال(1)

فالشاعر هنا يلجأ إلى الطبيعة ، يلجأ إلى دنيا الحلم كي ينسى الواقع الذي يحيا فيه ينسى الخيبة و ضياع الآمال في بعث حضاري جديد يعيد الأمجاد القديمة ، و سيطرة الأحلام على الشاعر تحمل دلالة فقدان الامل في الانبعاث ، ولذلك ، فهو يدور في هذه الحلقة المفرغة من اللاجدوى و العدمية ، و يطلب من رفيقه ألاّ يثيرقلبه « المسافر في أكف الحور في دنيا الخيال » ، إنه يفضل عالم الخيال ، عالم الطبيعة الذي كل شيء فيه يحيا «بأنفاس المحبة و الجمال » فلا حقد و لا إكراه ، و لا ملق و لا نفاق ...

و تستمر بقية صور القصيدة على هذا النحو من الانسياب و الانثيال اللاشعوري ، مع هيمنة فكرة موحدة على أجزاء القصيدة كلها و هي فكرة الحلم ، و بذلك تترابط عناصر القصيدة من خلال الموقف الفكري الموحد ، فتغدو كالايقاعات الموسيقية المختلفة المكونة للجملة الموسيقية الواحدة .

أما (عبد العالي رزاقي) * فيهرب إلى الطبيعة من أجل استلهام عناصر القوة و المواجهة :

نحن في كل زمان و مكان
في صمود الصخر
في حفيف الورق الأخضر و الأصفر ...
في أغصان كل الشجر
في خيوط الشمس .. في ضوء القمر
في نسيم الفجر ..
كالذرات ننساب مع النور إلى كل البشر
و بأيدينا فؤوس و حجر(2)

هذه الصورة لا يقدمها الشاعر لمجرد إبراز العلاقة الحسية بين الأشياء ، و إنما يهدف من خلالها إلى إبراز الصلات الروحية الخفية بينه و بين عناصر الطبيعة ، فيستمد منها عناصر المقاومة و الثورة بغية التغيير ، و بذلك يصبح تفاعل الشاعر مع الطبيعة تفاعلا حيا ، حيث تتحول في بعض التجارب إلى معادل رمزي للشعور الداخلي كما في قصيدة عبد الله حمادي السابقة خاصة عندما يقول : (البحر البسيط)

(1) محمد ناصر : أغنيات النخيل ، ص 89 .

* من مواليد 1949 بمدينة عزابة من مؤلفاته الشعرية : الحب في درجة الصفر ، أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي

(2) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر، ط 2 ، ش و ن ت الجزائر 1982 ص 109 .

و إن وقفت " بباب العرش "تسأله
أين ارتحال " أبي الحجاج" يادهـــر
تلعثم النقــش في لألاء مرمـــــره
وصخت منه لداء الوجد في الحجـر
و تدرك الهمس في أحشاء زخرفـه
يترجم الأمس كالتاريــخ في السير
و « بالعريف » صراع الماء مذ أمـد
يغالب العهد بالرّيحان و العطر (1)

فالشاعر يعبر من خلال هذه الصور عن مشاعر الحزن و الحسرة التى ألمت به ، و هو في غرناطة بين أحضان قصر الحمراء الذي شهد أمجاد المسلمين في الماضي ، فإذا هو اليوم « مسلى إلى السوّاح و الغجر » ، فبكاء الأزهار ، و تذمر الأسد و تلعثم النقش .. ما هو إلا معادل خارجي لألم الشاعر ، لبكائه و تذمره من الواقع ، و حيرته أيضا .

و بذلك يخلق الشاعر هذه اللغة الجديدة التي توحد بين المعطى الطبيعي ، و التوهج الوجداني ، و تمزج بينهما في هوية واحدة و لعل هذا مُا يميز توظيف الطبيعة عند الشاعر الحديث ، و توظيفها عند الشاعر الرومانسي .

إن الصورة الفنية لدى الشاعر الحديث ، لا تقف أمام الأشياء المادية لتنسخها بل لتتعداها فتوقظ بذلك الحالة الشعورية و اللحظة الانفعالية المستترة في ذات الشاعر .

و لم يعد المصور يعنى بحرفية الشكل الخارجي و ما فيه من تطابق ؛ لأن « التطابق أو التشابه ليس شأنا إبداعيا ، فما الفائدة من رسم المظهر الخارجي لتفاحة مثلاً ، حتى بأقصى دقة ممكنة ... إنّ واقعية نقل الواقع هى الأكثر بعدا عن الواقع ، الشبه توهم ، الشبه مقولة من طبيعة غير فنية » (2) .

وفقا لهذا المنظور تصبح الطبيعة « موضوع تأمل واستبصار ، و كشف و قد أعطيت اللغة الفنية للمبدعين لا لكي يكرروا العالم ، و يسجنوه في صوره الظاهرة المعروفة ، وإنما لكي يحرروه ، و لكي يبقوه في حركيته الداخلية ، في مالا ينتهي ، و لكي يظهروه باستمرار في صور جديدة»(3) ، و من هنا فإن « القدرة الفنية لدى الشاعر تعمل على خلق الحالات النفسية ، و تعيد للكلمات شعلتها التي خمدت أو كما يقال : اللفظة كانت جذوة من نار خبت حرارتها مع الاستعمال » (4).

و بهذا يمكن تمييز الفن الحقيقي ؛ إنه الذي لا يكتفي بالنقل ، و إنما يتميز بطاقة الخلق لأن النقل يعني التكرار ، أما الخلق فيعني التجاوز و الاختراق .

---

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 143 ، 144 .

(2) أدونيس : الصوفية و السريالية ، دار الساقي ، بيروت 1992 ، ص 200 .

(3) المرجع نفسه : ص 201 ، 202 .

(4) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 391 .

4 ـ الصور الكلية :

هناك وسيلة أخرى من وسائل بناء الصورة الفنية جديرة بالاهتمام ، وهي تشكيل مشاهد عن طريق تجميع مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة ، و هذا ما يعرف « بالصور الكلية » ، و نعني بذلك أن الشاعر لا يعتمد في إبراز الفكرة أو الحالة الشعورية على صورة واحدة ، بل يعمد إلى إثراء الصورة بصور أخرى مماثلة ، و إذا كانت هذه الصورتبدوا للوهلة الأولى غير مترابطة إلا أن ثمة خيطا يجمع بينها ، بحيث تكوّن مشهداً واحداً يوحي بإحساس موحد ، و يمكن أن نشبه هذه الصورة باللوحة « من حيث انسجام خطوطها و ظلالها ، و ألوانها » (1) ، يقول (عمر أزراج) : من (المتقارب)

سأدفن وجهي بداخل تلك الحقيبة
وأنتظر الصمت تومئ لي سعداه
فأمشي إلى جزر الوهم ، أجلس بين جناحي ملاك
و مخلب جنية لا تحسب
و أقرأ من دفتر الاغتراب
حكايا فؤادي البعيد (2)

فالصور هنا تبدو مترابطة يتفجر منها إحساس واحد قوامه الحزن و القلق والاغتراب « أدفن وجهي » ، « أنتظر الصمت » ، « أمشي على جزر الوهم » ، « أقرأ من دفتر الاغتراب » .. إلى آخر ما في القصيدة من صور و بهذا يلتقي عمل الشاعر مع عمل الرسام « الذي يكوّن من اللمسات الفنية المتماسكة لوحة تامة الألوان و الخطوط » (3) ، و على هذا النحو تضمن الصورة الكلية للقصيدة وحدتها الشاملة ، بفضل قدرتها على الاشعاع في كل الاتجاهات ، و في مجموع أسطر القصيدة ، « فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها ، و لكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب » (4) ، يقول مصطفى الغماري في « مجزوء الوافر ؟ » :

و أعصر يا أغاني الضوء .. أشرب نار آلامي

---

(1) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ... » ، ص 512 .

(2) عمر أزراج : و حرسني الظل ،ص 32 .

(3) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ... » ، ص 513 .

(4) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 145 .

و تيبس في دمي رؤياي تصلب في أحلامـــي
و تنبت غربة وحشية تغتال أنسامــــــــــي
و كم غنت على ظمأ بنار الحرف أيامــي (1)

و الصورة هنا ذات ظلال متكاملة ، يمكن اعتبارها صورة متدرجة في طريقها إلى الصورة الكلية توحي بقمة القحط الذي أصاب رؤيا الشاعر ، و الذي يتجسد من خلال الظلال التالية :

1 ـ الظل الأول : جمود الآمال ، و يبسها في نفس الشاعر .

2 ـ الظل الثاني : تصلب في أحلامه .

و هكذا تكتمل الصورة الفنية ، فالأحلام تيبس ثم تصلب ، و يمكن أن نلاحظ عنصر الحركة القوية الذي حاول الشاعر رسمه ، قصد تجسيد حالة الضياع لديه « و تنبت غربة وحشية تغتال أنساني » .

فمجموع الصور في هذه القصيدة متساندة فيما بينها، و متجانسة مما أكسب الصورة الكلية كثيرا من الحيوية و الخصب ، ولعل هذا التركيز على الصور ذات الظلال المتكاملة يعكس اهتمام الشاعر برسم التفاصيل و الجزئيات المتممة للمشهد العام ، أو للصورة الكلية فتحولت الصورة على يد الشاعر إلى لوحة متكاملة .

و هكذا فإن الصورة الكلية تضمن للقصيدة وحدتها الكلية أو الشاملة ، كما تضمن تأثيرها في القارئ بمالها من القدرة على الاشعاع في كل الاتجاهات .

و بذلك يتجاوز الأداء الفني « تخوم الصورة التراثية من كونها شذرات مبتسرة تشبه بقعا لونية تتزاحم أحيانا و تتنافر أحيانا أو تتمزق أحيانا ... و تبدأ صورة جديدة تجمع فلذات من الخطوط المتداغمة » (2) التي تمتد و تتشعب على مساحة لغوية مفتوحة الأبعاد و لنقرأ مثلاً هذه الصورة لعبد العالي رزاقي .

أدور . . أدور
في خلجات أيامي الشقية . . و الزمان
و في مرايا الصمت . . و المنــــــفى
وحيــــداً . .
أرتمــــي . .
في لجة الأحـــزان
في دوامة التخمين
في أيقونة التجوال

(1) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 111 .
(2) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 389 .

وحيـــداً . .
في عقارب ساعة عميـــاء
اغتال الدقائق و الثواني .
أجر الحزن
أشرب وقع خطـــــواتي
ألم الصمت
أمضعـــــه
و أبحر في عباب الصفر (1)

إن شعور الكآبة و الحزن هو الذي يلون المشهد كله إلى جانب الاحساس بالضياع ، نجد ذلك خاصة في قوله « أدور . . في عقارب ساعة عمياء » ، و في السطر الأخير من المقطوعة « و أبحر في عباب الصفر » ، و يلاحظ الدكتور محمد ناصر في تحليله لهذه القصيدة أن الصور التي وظفها عبد العالي رزاقي : « تخدم جميعها فكرة واحدة ، و هي التعبير عن الاحساس بالضياع و التفاهة . . عبر عن ذلك بهذا الدوران الذي لا ينتهي و بالارتماء في لجة الأحزان ، و بالنظر في عقارب الساعة العمياء ، و باغتيال الدقائق و الثواني البطيئة و بجر الحزن جرا متثاقلا ، و بلم الصمت و مضغة . . » (2) ، لكن هذا الاحساس بالضياع والتفاهة ، لا توحي به الصور الجزئية ، و إنما هو نتاج اجتماع كل الصور بحيث يتكون عنها إحساس موحد عن طريق وفرة الصور ، و تداخلها و تفاعلها .

- الصورة الأولـــى : صورة الارتماء في لجة الأحزان ،و هذه الصورة لا تثير أكثر من الشعور بالألم الحاد .
- و الصورة الثانية : صورة الارتماء في دوامة التخمين ، و في أيقونة التجوال وحيداً ، و الوحدة هنا تعمق مأساة الشاعر .
- و الصورة الثالثة : هي صورة الارتماء في عقارب الساعة العمياء ، ثم اغيال الدقائق و الثواني البطيئة ، و هكذا . . . »

و هذه الصور مجتمعة تتفاعل فيما بينها ، و تتكامل لتصوير مأساة الشاعر التي تتجسد في صورة (الابحار في عباب الصفر » ، حيث التفاهة و العدمية ، يقول مصطفى الغماري : (البحر الكامل) :

تتثاقل الأيام في أعمـــــــاقنا
كسلى . . و يطوينا الفراغ المطبق

(1) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 27 .
(2) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ... » ، ص 537 .

و نلوك من سقم الحديث قشـوره
و نظل نوغل في الحديث . . ننمق
صورة كما يهوى الفراغ ثقيلـة
صفراء يصلب في رؤاها المنطق
تفتر عن مثل ابتسامة ساخـر
أيامنا . . ليلا ينز . . فنرهـق (1)

هذه الأبيات ترسم ظلالا مختلفة ، و لكنها متكاملة ، فالأيام بطيئة في سيرها ، ثقيلة كالجبال ، نلوك معها الثرثرة الفارغة و الكلام البليد الذي لا طائل من ورائه ، و نظلَ نوغل فى الحديث المزخرف ، و الخطب الرنانة التى لا تسمن و لا تغنى من جـوع ، و قد أحدثت هذه الظلال نوعا من التماسك الشعوري في القصيدة كلها ، حتى جعل منها صورة نفسية موحدة توحي بالتشائم و اليأس من الواقع العربي ، و إذا جئنا إلى بقية الصور وجدناها تنمي هذا الشعور و تؤكده من خلال صور الفراغ الثقيلة ، الصفراء و من خلال الابتسامة الساخرة التي تكشف عن إحساس بالمرارة ، و عدم القدرة على فعل أي شيء لتغيير الواقع ، الذي تحول إلى ليل سرمدي يلف أيامنا بالكآبة و الحزن ، يقول عبد العالي رزاقي :

أنا و أنت يا أخ العروبة الرّحالة
نهايـة لقصـة أليمـة
و ضوء باهت تلفه سحابة عقيمة
يكـاد يعبـر الـدروب
مكللا بالحـزن كالغـروب
مضـرجا بالـدم
جثـة لأبطال الشمال و الجنـوب
صرخـة ربان سفينة تـذوب
تغـوص في أعمـاق يـم
تذيب أحشاء الزمان بالسأم (2)

« و بوسعنا أن نلاحظ في الصورة الكلية هذا الواقع المر الذي يحياه الانسان العربي على كره و مضض ، فهو يتأمل مرور الزمن يحمل في طياته بشائر التقدم و الازدهار لغيره في حين يظل هو يراوح مكانه لا يتقدم ، فيعتريه السأم القاتل ، و تخنقه العبـرة ،

---

(1) مصطفى محمد الغماري : أغنيات الورد و النار ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1980 ، ص 72 ، 73 .
(2) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 19 ، 20 .

إنه يعيش واقعا مهزوزا تطبعه الهزيمة و التخاذل و الخواء » (1) ، و مما تجدر الاشارة إليه هنا أن الشاعر ينطلق من ذاته ، ثم تأخذ الصورة في الاتجاه نحو الآخر« المجتمع » في محاولة للاتصال ، فالخط الشعوري في هذه القصيدة يتجه إلى محور الاتصال ، مما يدل على حضور هاجس الهم الاجتماعي في المتن الشعري الجزائري المعاصر .

- يقول عمار بو الدهان في « معزوفة الضمأ » :

ضيعوني ،
غرسوا الخنجر في صدري ، أراقوها دماء ،
زرعوا الأشواك في دربي و في غيم السماء ،
قتلوني ،
شنقوا فجر عيوني ،
ضيعوني ! ، (2) .

- و يقول أيضا في نفس القصيدة :

ضيعوني في بحار الموت و الغربة و الترحال ، في بحر الأغاني
والتعابير الحزينة .
شردوا قلبي الذي يبحث عن فجر و عن حرف حزين ،
شردوا الحرف الذي يحمل قلبي ، يحمل الأيام و العمر
و آلاف السنين ،
ضيعوا دمعي و آهاتي ، رموها في فيافي الليل ، في ألف سفينة ،
شنقوا الفجر - فآه - بجبال الموت و النار ، بأحزان الشتاء ، (3)

و الشاعر في هذه اللوحة يرسم مشهدا طافحا بمعاني الاغتراب و الضياع ، وهي تخفي من ورائها نفسا منكسرة حزينة تتألم بشدة للواقع المر ، كما أننا نجد نوعا من النضج في رسم الصورة الكلية ، خاصة و أن الشاعر قد تخلى عن كثير من مظاهر الادعاء و الاستعلاء و الجهارة التي لازمت الكثير من قصائد الديوان كما هي الحال في قصيدتي « و التقينا يا نوفمبر » (4) و « وطن الثوار و المعجزات » (5) ، حيث اعتمد في هذه القصيدة على صور

(1) عثمان حشلاف : « الصورة و الرمز في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب العربي » ،رسالة دكتوراه مخطوطة الجزائر 1992 ، ص 19 .

(2) عمار بو الدهان : معزوفة الضمأ ، ص 17 .

(3) المرجع نفسه : ص 17 ، 18 .

(4) المرجع نفسه : ص 31 .

(5) المرجع نفسه : ص 35 .

ذات طبيعة وجدانية مع الاستعانة بالخيال الذي كان :سرنا للشاعر على تصوير مشاعره الدفينة .

و إذا أخذنا شاعرا آخر و هو (محمد زتيلي) فإننا نجده يرسم لنا مشاهد طافحة بمعاني الاغتراب و الضياع في عالم كله هزائم و انكسارات ، يقول في قصيدته « الهروب من سوق عكاظ » :

لـــــن أكتـــــب ؟ !!
و حـــرفي ثائر مثلــــي
يناديني . . . و يدفعني .
لكـــي يهرب . . .
لـــــن أكتب ؟!!
و أنتم : سادة الشعر
بعيدون . . .
و عن وجهي قريبـــون
كحب الأرض في قلبي
كحب الشعب لا ينضب
لن أكتب ؟ !! (1)

و تعظم مأساة الشاعر من حيث أنه لا يستطيع تغيير الواقع ،فهو شاعر و قدره أن يقول الشعر ، و يحترق بلهيب الأسئلة :

لن أكتب ؟ !!
و كل الناس من حولي
يخافـــــون
من المـــوت
يخافـــون...
سوى من عالم الصمت
إذا ما القهر أنهكنا . . .
إذا ما العار أتعبنا . . .
تباكينا
تصافحنا على الأمواج

(1) محمد زتيلي : فصول الحب و التحول ، ص 33 .

تضامنا ملا يينا .. !!
دعاء الرفض يرفضنا ...
وصوت القهر يسمعنا...
وسوط القاهر الجبار يوجعنا...
ونحن على مرأى من التاريخ يا سادة ...
تضاجعنا...
خرافات من الوهم
تضاجعنا...
نداءات إلى السلم ... (1)

و من الواضح أن الصورة في هذا المقطع موحية بالموقف الوجداني المتألم إزاء الواقع الذي لا نجد فيه إلا الموت ، و القهر ، و العار و تتضح لنا خيوط الرؤية الفنية لدى الشاعر فيما يتعلق بالصورة الفنية ، فهي «ليست أداةً لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها ، بل هي الشعور و الفكر ذاته » (2) ، و إذا قرأنا المقطع ثانية بدا لنا الموقف أكثر وضوحا ، حيث يصد منا شعور بالاغتراب و ذلك للوهلة الأولى . نلمس ذلك في كل الصور : في صورة الخوف من الموت .. في صورة التباكي من القهر والعار .. وفي صورة الركون إلى نداءات السلم ؟! ،كل هذه الصور تجعل الشاعر يكسر أقلامه و يستسلم ، فلا جدوى من الكتابة و لا طائل من الصراخ ، إنه كالذي يصرخ في بئر مهجورة ليس لها قرار !.

و في قصيدة « زهرة الياسمين » لأحمد حمدي ، نلتقي مع نفس الأجواء المشحونة بالحزن و التي لم تفارق الشاعر ، يقول(أحمد ختاوي)في دراسة له حول ديوان انفجرات : « وتعتبر هذه القصيدة أعمق قصائد المجموعة لما تحمله من شحنات شعرية و صور مؤثرة » (3).

ها أنا
هارب يصهل الحزن
في شفتي
مثقل بالترائب
و اللحم البشري

(1) محمد زتيلي ، فصول الحب و التحول ، ص 34 ، 35 .

(2) محمد حسن عبدالله ، الصورة و البناء الشعري ، ص : 33 .

(3) أحمد ختاوي " انفجارات أحمد حمدي ... " مجلة الكتاب العربي 7 / 53 .

... هارب
أطرز الشغف المتلبد
أستوطن الزمن
المتصاعد في صرخات
الغوايات
و اللهب الحجري
الذي سرق الخبز
و العشق مني (1)

و الملاحظة الأولى:التي نسجلها في هذه القصيدة ، هي طغيان عنصر الحزن على جوها العام ، « مما يفسر بوضوح أن انفجارات حمدي باطنية ، و أن القاموس المستعمل في تصنيف صور و رؤي قصائده لم يخرج عن إطار الحزن و القلق ، والانتصار المكبوت » (2).
فالشاعر كان انهزامياً إلى درجة بعيدة ، رغم أن عنوان المجموعة يحمل أبعاد الثورة ، و القوة و التحدي ، فثورة الشاعر إذاً كانت ثورة داخلية نفسية لم تتعد نطاق الذات .
والملاحظة الثانية : أن الشاعر يلتزم في بناء صوره المعجم اللغوي الرومانسي ، و يستوحيها من أجوائها الرحبة ، و لكن المعجم اللغوي وحده غير كاف لخلق صور فنية ، إذ لا بد من توفر عنصر الخيال الذي يمد الصورة بأبعاد و إيحاءات واسعة .
و سنرى في الفصول القادمة ، كيف يتطور الشاعر ذي توظيف الخيال فيمدنا بصور غريبة تصدم القارئ بشكل عنيف خاصة في ديوانه الثاني « قائمة المغضوب عليهم » (3) .

---

(1) أحمد حمدي : انفجارات ، ص 76 ، 77
(2) أحمد ختاوي : " انفجارات أحمد حمدي ... " الكتاب العربي ، 7 / 53 .
(3) أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1980.

5 ـ تراسل الحواس و الألوان : (SINESTESIA) *

تراسل الحواس يعني وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى ، وفي هذا إبراز للأحاسيس و العلاقات الخفية بين الأشياء ، فينقل الشاعر ألفاظا من مجال حسي إلى مجال آخر ، و هو بذلك يشكل لغة جديدة « لغة في اللغة » لا تعترف بالأعراف و التقاليد و الأطر الموروثة ، و هذه الطريقة من ابتكار الرمزيين خاصة (بودلير) .

و قد أمدت هذه الطريقة الشاعر الجزائري بقدر كبير من الحرية و منحت فرصة للخيال كي ينطلق و يحلق دونما التزام بالواقع ، و منطق الأشياء و مثال ذلك قول (أحمد حمدي) :

لعينيك رائحة الأرض
و الأغنيات الحزينة في وطني
و ضجيج المقاهي في أمسيات الشتاء
لعينيك
طعم الخمائل
و ماذا ؟
لعينيك سحر الوطن (1)

في هذه المقطوعة تكتسب العينين « رائحة الأرض » و هي من مدركات حاسة البصر في الأصل ، فتحولت إلى حاسة الذوق و هكذا في بقية النص ، حيث تتراسل حاسة البصر والسمع في « و ضجيج المقاهي » فيخلع الشاعر على العينين صفات الحاسة الأخيرة ، وهي السمع .

و التراسل في هذه الأبيات ليس ترسلاً جزئياً ، و إنما يشمل المقطوعة الشعرية كاملة ، فاشاعر يصف العينين من خلال إحالتها على أكثر من حاسة ليثير فينا أحاسيس خاصة ، لا يمكن تصويرها إلا بالاعتماد على هذه الطريقة « التراسل » .

وهنا يصبح من الحكمة على الأديب « الذي يريد أن يستنفد كل ما في نفسه ، و ينقله كاملاً إلى نفس الغير ، أن ينقل ألفاظا من مجال حسي معين إلى مجال آخر . إذا كان في هذا النقل ما يعينه على هدفه و هو نقل الأثر النفسي إلى الغير » (2) ، و لعل أبرز الشعراء الذين جسدوا هذه الطريقة في بناء صورهم ، الشاعر مصطفى محمد الغماري :

---

* عبدالله حمادي : اقترابات من شاعر الشيلي الاكبر يابلونيرودا ، الدار التونسية ، و المؤسسة الوطنية للكتاب 1985 ص : 86 .

(1) أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم ، ص : 15 ، 16 .

(2) محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الثالثة ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، مصر ، ص 133 .

- يقول في ديوانه « أسرار الغربة » : (الكامل)

و تظل تجرحني عيون مرة
يفتات من نظراتها .. الانكسار (1).

- و يقول أيضا :

و تر الضياء .. إذا ترنم في يدي
يخضر حرف بالهـدى وضـاء
و أعي .. إذا الكلم المعطر هاتف
و الأذن عن رشف الخنى صماء (2)

بهذا المفهوم يكون الغماري قد خلق لغة قد تبدو للوهلة الأولى نوعا من الخلط أو الهذيان الذي لا ينفتح إلا على الخواء، و لكن إذا أنعمنا النظر جيدا ، فإننا نجد أن هذا التراسل يمكننا من الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء ، ثم « إن التعامل مع الموضوعات باعتبار هذه العلاقة أمدت الشعراء باستعارت و مجازات مبتكرة جديدة ، ومنحت الفرصة للخيال لينطلق تعبيرا عن مشاعر الشاعر ، و تصوراته دون أن يتقيد بالواقع ، و يخضع للعقل » (3) ، و ما نلاحظه على النماذج السابقة أن العلاقة بين الموضوعات ترتكز على أساس نقل الحالة النفسية أو وحدة الأثر النفسي الذي يوحي به اللفظ مع أنه لا يمكن إيجاد تلك العلاقات في الحقيقة ، انظر إلى قوله :

ظلام شربناه مرا رهيبـا
يبرعم في الروح أحزانية (4).

- فالظـلام ⟸ يدرك بحاسة البصر في الأصل
- ظلام شربناه ⟸ ألحق الظلام بحاسة الذوق .

إن العلاقة القائمة بين الظلام / و الماء تكمن فقط في وحدة الأثر النفسي ، و لا نتصور أي علاقة أخرى بين الموضوعات و الأشياء التي أسندت إليها أو وصفت بها .

و قد أدى هذا المزج إلى توليد علاقات جديدة استطاعت أن تملأ الهوة بين المجرد و الحسي و بالتالي التقريب بين المحدود و اللامحدود ، الواقعي و المثالي .

- مثلا : « الظلام مر المذاق » تتكون من مركب حسي مادي هو« الظلام » ، و معنى ذهني مجرد

(1) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 61 .
(2) المرجع نفسه : ص66 .
(3) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث ، ص 514 .
(4) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 81 .

و هو « المرارة » ، و من خلال الجمع بين هذين المركبين ينتج مركب جديد يجمع بين : « العالم المادي و العالم المجرد » .

الظلام (مركب مادي) + المرارة (مركب ذهني) = مركب جديد (مادي ، ذهني) .

و يوضح (فيليب تيغم) هذه النقطة توضيحاً فنياً فيقول : « إن (بودلير) لا يرى في تراسلاته (Correspondances) لعبة خاصة للمخيلة الشعرية بل هي عمل رئيسي في سياق نظام كوني ، و لهذه التراسلات مهمتان : الأولى فكرية تجريدية ، و الثانية حسية . لكل فكرة مجردة معادلها في الحقائق الحسية ، ومن جهة أخري فإن التراسل يقع في الميدان الحسي نفسه ، حيث نجد علائق داخل هذا الميدان ، و هنا يكمن دور الشاعر ؛ الربط الفني الدقيق بين العالمين الحسي و المجرد ، فيكشف للقراء ما هو خفي مستتر ، يتخذ الألفاظ المحسوسة وسيلة لتفسير المعاني المجردة الامفهومة » (1) .

وعلى كل حال يمكن القول إن الصورة في بداية السبعينات قد تطورت تطورا ملحوظا ، بحيث تجاوزت الكثير من الخصائص التقليدية التي عرفت بها الصورة قبل الاستقلال ، وإن ظلت بعض التجارب تتارجح بين الحداثة و التقليد ؛ بحيث نجد ومضات حديثة ، ولكن مناخ القصيدة العام يميل للمناخ الكلاسيكي ، و قد رأينا كيف جاءت صور بعض الشعراء تقليدية في بنائها الفني ، و كيف أنها تفتقر إلى الخيال الخلاق الذي بإمكانه إمداد الصور بطاقات إيحائية هائلة ، و كأن لعمود الشعر سلطاناً على هؤلاء الشعراء لا يستطعون الافلات منه .

و إلى جانب ذلك نسجل بعض التحول في إطار الصورة الفنية إذ أصبحت « إطاراً للأحاسيس ، بل إن أحاسيس الشاعر تصبح البؤرة الحقيقية التي يتركز حولها الوصف والخلفية الأساسية لكل المشاهد » (2) .

وقد كان لهذا الفهم الجديد لطبيعة الصورة الفنية دور في إثراء تجارب الشعراء ، و تعميقها و ذلك « بالاعتماد على الصورة النفسية التي تتولد مع الشعور و الفكرة تلقائياً » (3) ، و بذلك استطاع الشاعر أن يتطور بإبداعه الصور الوجدانية التي تقوم على رصد توتر العاطفة ، واضطراب المشاعر ، كما تقوم على المزج بين الحواس ، و توظيف عناصر الطبيعة و مظاهرها المختلفة ، كما وفق الشاعر إلى رسم الصور الكلية التي تحقق للتجربة وحدتها الشعورية .

ويمكن أن نلاحظ من خلال القراءات السابقة وجود صور شعرية ملحة ، و هي الصور التي تجسد الهوة الفاصلة بين الشاعر وواقعه المعيش ، فتكون النتيجة إحساس الشاعر بالغربة ، وهي غربة اجتماعية و حضارية ؛ اجتماعية في الاحساس بالانتماء و حضارية بسبب التخلف المسيطر على الشعب الجزائري وسائر الشعوب العربية ، فكانت النتيجة

---

(1) نقلا / ياسين الايوبي : مذاهب الادب معالم وانعكاسات ، ج2 ، ص 32 ، 33 .

(2) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث... » ، ص 511 .

(3) المرجع نفسه : ص 534 .

سيطرة بنية الانفصال على المتن الشعري الجزائري مع الرغبة الملحة للاتصال لأن الوطن يعيش في الدم و الذاكرة و الحلم ، و بين الانفصال و الاتصال يتولد القلق ، يرى الدكتور محمد ناصر أن « أبرز ظاهرة تتجسد في هذه الأعمال هي هذه الصور التي يتفجر منها إحساس هؤلاء الشباب بالحزن و الضياع و الاغتراب و القلق » (1).

و هكذا تتأسس بنية النص على جدل خفي يعكس معاناة ذات بعدين :

- البعد الأول : قلق الانفصال ، نتيجة الشعور بالضيق و الاختناق من الواقع والاحساس باللاإنتماء .

- البعد الثاني : الرغبة الملحة للاتصال ، نتيجة الارتباط الشديد بين الشاعر و مجتمعه كما سنرى في الفصل القادم .

(1) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث . . . » ، ص 534 .

6 ـطغيان الايديولوجي على الفن :

الحديث عن النزعة الايدولوجية في شعرنا يؤدي بنا إلى الحديث عن فكرة الالتزام (1) . و هذه الفكرة جديدة لم يعرفها النقد الأدبي إلا في مطلع القرن العشرين ، و يتحدد مفهوم الالتزام في الأدب بمقدار ارتباط الأديب بقضايا مجتمعه ، و ما يقترحه من حلول لهذه القضايا .

و الحق أن « مفهوم الالتزام إذا أخذ بمعنى التزام الضمير الحر بقضية من القضايا إلتزامًا يكاد يصل إلى حد العقيدة النقية الصادقة ، فإنه رسالة أي أديب يحترم قدسية الكلمة ، و يحترم قدسية القلم » (2) ، أما أن ينحرف هذا المفهوم فيصبح إلتزامًا سطحيًا فذلك ما يجني على جمالية الأدب« و يجعله بوق مذهبي أوسياسي يردد أصداء الآخرين » (3) و إذا تعمقنا قضية الالتزام و الجدل الذي دار حولها و جدناه « في صميمه جدل بين الايديولوجية و الفن ، و منشأ هذا الجدل ـ في صورته المبسطة ـ هو أن الايديولوجية تمثل تفكيرًا أو موقفًا فكريًا محددًا ، في حين أن أفق الفن طليق لا يمكن أن يحد ، و إخضاع الفن للأيديولوجية إذا معناه إخضاع المطلق للمحدود ، أو الحرية للقيد » (4) ، وهناك من النقاد من دعا إلى إخراج الشعر عن نطاق الالتزام ؛ لأنه من السخف ـ في رأيهم ـ المطالبة بالالتزام الشعري .

« و الطريف أن هذا الرأي لم يصدر عن كاتب يعادي فكرة الالتزام إطلاقا ، بل علي العكس من هذا نجد (سارتر) من أكبر دعاة الالتزام في الوقت الحاضر ... فسارتر يؤمن بالالتزام و لكنه يخرج الشعر من دائرته » (5) ،و كتاباه « الأدب الملتزم »و« ما الأدب ؟» شاهدان على ذلك ، و هذا ما يجعلنا نقول إن مهمة الشعر تختلف عن مهمة النثر ؛ لأن الشعر لا يعبر عن أفكار فقط كالنثر « ولو كان الأمر كذلك لكان من اليسير رفض أن تكون لــــــه عند ئذ ميزة خاصة تميزه عن النثر ، و لكن قراء الشعر يدركون تماما أنه ليس من مهمة القصيدة أن تحمل إليهم معنى محددا أو فكرة بعينها ، و إنما يكفيهم منها الاثارة الوجدانية ، يكفيهم منها إثارة ألوان من الانفعال هي ما دفع الشاعر إلى التعبير » (6) . الأفكار و المعاني إذًا لا تنتمي إلى عالم الشعر ، و إنما هي إلى عالم النثر أقرب ، و هذا

---

(1) الالتزام بمعناه الايديولوجي هو الارتباط بقضية إجتماعية أو سياسية و هذا يعني أن الكاتب ينبثق تفكيره و فنه عن نظرية معينه في المجتمع .

- راجع غالي شكري : شعرنا الحديث .... إلى أين ؟ ، ص 162 .

(2) سعد دعبيس : قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث ، دار الصدر لخدمات الطباعة ، القاهرة1990 ، ص 22 .

(3) المرجع نفسه : ص 22 .

(4) عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 377 .

(5) المرجع نفسه : ص 386 ، 387 .

(6) المرجع نفسه : ص 388 .

ما يؤكده بعض نقاد الشعر في أدبنا العربي يقول غالي شكري :« القضية في الشعر تختلف اختلافاً كبيراً عنها في النثر فلسنا نعني بقضية الشاعر تلك الدوائر المغلقة في عالم الالتزام حيث تتحول القصيدة إلى عقيدة و المجموعة الشعرية إلى قانون للايمان ، إننا لانطالب الشاعر المعاصر بما يمكن تسميته « وجهة نظر » التي تفيد الثبات والاستقرار والتقولب و المحدودية ، فالشعر أغنى الملكات الفنية بالحرية و لذلك هو بعيد تماما عن قيود الالزام و الالتزام » (1) ، و لكننا مع ذلك نرى أن التزام الشاعر بقضية فكرية ما لا يضر الشعر في شيء، بل على العكس قد يضمن له قيمة أكبر و فعالية أقوى ، و لكن يجب التنبيه إلى ضرورة عدم إهمال الشاعر جانب الأدوات الفنية في عمله الأدبي كي لا يصبح مجرد رصف لأفكار و قضايا دون أن يكون فيه أي أثر للشعرية و الفن .

هذا فيما يختص بموقف الشعرإجمالا من فكرة الالتزام ، يبقى أن نتبين الأن موقف الشعر الجزائري منه :

و هنا يمكن أن نميز بين تيارين متصارعين و هما :

أولا : تيار الواقعية الاشتراكية : و يمثلها مجموعة من الشعراء على رأسهم عبد العالي رزاقي ، أحمد حمدي ، محمد زتيلي ، حمري بحري ، أزراج عمر ، سليمان جوادي ...وغيرهم
ثانيا : التيار الاسلامي و العروبي : ويمثله محمد ناصر ، مصطفى الغماري ، عبد الله حمادي ، محمد بن رقطان ، عمار بو الدهان ... وغيرهم ».

(أولاً) -تيار الواقعية الاشتراكية :

ترى الواقعية الاشتراكية ضرورة التزام الشاعر شأنه في ذلك شأن الناثر ، « فالشعر هو الحقيقة في صورة من صور التأمل ... و هو لا يبرهن على الحقيقة و لكنه يجلوها ، وبهذا يُظهر للعيان ما لا يراه سواه ، فالشاعر لا يصف الناس على ما يجب أن يكونوا عليه بل كما هم عليه ، فالشعر الحديث في نظر هؤلاء هو شعر الحقيقة ، و لهذا لا يجمل الخيال في الشعر »(2).

و قد ظهر هذا التيار في شعرنا منذ مطلع السبعينات ، تحت تأثير التوجه السياسي الاشتراكي ، و تظهر الواقعية في شعرنا الحديث في نوع التجارب ، و في الموضوعية و في الصياغة و الصور ؛ فبالنسبة للموضوعات نلاحظ ذلك الارتباط بقضايا الطبقة الكادحة ، و الاتجاه نحو الشعب نحو الجماهير، و الثورة على البورجوازية ، و هذا بطبيعة الحال يعني الكفاح و النظال من أجل فن منسوج بحياة الشعب ، يعبر عن مشاكله وآلامه وتطلعاته ، أما على الصعيد الفني فإن أصحاب هذا التيار « حين يلحون على أن يجب أن يكون اجتماعياً ، يجعلون الموضوع في الشعر هو الغاية الوحيدة المقصودة في مجال

(1) غالي شكري : شعرنا الحديث ... إلى أين ؟ ، ص 163 .

(2) محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ، ص 484 .

الابداع الشعري ، و لا يهتمون بسائر مقومات القصيدة كالبناء و الهيكل و الصور والفكرة والموسيقى » (1) ، و هذا التغليب لجا نب الموضوع جعل بعض التجارب تتحرك في نطاق فني ضيق إن لم نقل ضحل ، كان من نتائجه تحول الصورة من مستوى التلميح إلى التقرير و المباشرة ، كما أدى إلى انحسار خيال الشعراءشيئًا فشيئًا ، فإذا بهذه التجارب تتحول إلى ما يشبه « عدسة التصوير التي تلتقط الواقع دون أي إظافة ذاتية ، إنه موقف التابع الذي يردد أصداء الاذاعات و نشرات الاخبار ... لا موقف المكتشف للمستقبل والمتنبئ بالاحداث الحامل لمشعل الرؤية المستقبلية »(2) ، و هذا من شانه أن يحصر الشعر في نطاق ضيق ، و أن يحاصر الشعراء وراء أسوار النظريات المذهبية ، ونأخذ كنموذج الشاعر (عبد العالي رزاقي) ، في شعر هذا الاخير نلتقي بتجارب كثيرة مثقلة بالشعارات الايديولوجية ، فإذا الصورة باهتة تفتقد الشحنة العاطفية ، كما في قصيدة « الوقوف أمام الجنازة » حيث يفاجئنا الشاعر بهذا التعليق السياسي الجاف :

ضعي الآن حرف النـــــداء
أمام جموع المساكين و الفقراء
فإن مدينتنا ليس فيها غريب و لكننا الغرباء
و قولي لمن يتسكع من ساحة « الشهداء »
« لأول مـــاي »
قرانا كبيـــرة
وأكبر منها قلوب الأحبة إذ تتعانق فيها وجوه الرفاق (3) .

إن الشاعر في هذا النص يقدم تعليقًا سياسيًا صريحًا ، كما أنه « يبدو يائسا مقطوع الرجاءمن تحقيق أي تواصل فني ناضج مع جمهوره ، و مجتمعه ، و يائس من جدوى التلميح ، أوالايحاء الفني الذي قد تؤديه الصورة فيلجأ عندئذ إلى التعرية والمباشرة » (4) ثم إن علاقة الشاعر بموضوعه علاقة سطحية لم ترتفع إلى مستوى العلاقة الفنية ، فالشاعر اكتفى بترديد ألفاظ من الخارج مثل : « المساكين و الفقراء ، ساحة الشهداء ، أول ماي ، قرانا كبيرة ، وجوه الرفاق »، « إن أمثال هذه القصائد نكسة خطيـــرة ،وردّة إلى أدب المناسبات » (5) ، و الملاحظة الأساسية على هذا النوع من القصائد أنها تبسط قضية الانسان الاجتماعية و السياسية تبسيطًا مبتذلاً ، لأن تصور الشاعر لها يقوم علـــى

(1) سعد دعبيس : قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث ، ص 22 .
(2) المرجع نفسه : ص 23 .
(3) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ص 57 .
(4) عثمان حشلاف : الصورة و الرمز ... » (رسالة دكتوراه مخطوطة) ، ص 143 .
(5) غالي شكري : شعرنا الحديث .. إلى أين ؟ ، ص168 .

التفاؤل السطحي ، و من ثم ينتهي إلى نهايات ساذجة ، و من نتائج تلك السطحية انحدار الصور إلى المباشرة و التقرير ، وسقوط الرموز :« ساحة الشهداء » ، « أول ماي » ، إلى حضيض البلاغة القديمة ، و كان بإمكان الشاعر أن يستخدم هذه الرموز بطريقة أكثر عمقا بدلاً من التوظيف السطحي ، و في ديوان « هموم مواطن يدعى عبد العال » نأخذ هذا النموذج الثاني :

يقول عبد العالي رزاقي في « هموم مواطن يدعى عبد العال »:

يريدون أنظمة
باسمها
يصبح الدين
« أفيونا »
و السجون قصور أحبائنا
ونعيش على فضلات الموائد
و الخطب الرسمية
يريدوننا
أن نقدم أزواجنا
للقصور هدايا
و نرتجل الشعر من أجل لقمة خبز (1)

« إن مثل هذه الصورة (النمطية) التي تخنق الخيال داخل التركيب اللغوي المحدد بالمفهوم الايديولوجي ، و بالألفاظ المعجمية ، التي لا توحي إلا ببعد واحد هو الجهر (بالموقف الطبقي) » (2) ، و مهاجمة السلطة المستبدة التي تريد قهر شعوبها و إذلالها .

« إن مثل هذه الصور لا يمكنها أن تؤتي شعرا ، فالصورة تركيبية ذات طابع شعوري ينساب مع النغم داخل النفس ، ليؤبد لحظاتها ، و يثبت آثارها ، أما الفكرة فهي حطام الشعر ؛ لأنها تعصف بالفن ، فتجعل النص الشعري خطابا فلسفيا و أيديولوجيا » (3) .

أيها الحب
الذي يغزو قلوب الفقراء .
لا تقل كالشعراء
نحن لا نملك شيئا

(1) عبد العالي رزاقي : هموم مواطن يدعى عبد العال ، منشورات آمال ، عدد 9 ، ص 23 ، 24

(2) ابراهيم رماني : أسئلة الكتابة النقدية ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر 1992 ، ص 90

(3) المرجع نفسه : ص 90

غير هذا الشعـــر
فالشعر سلاح الفقراء (1) .

و لا عيب هنا أن يتحدث الشاعر عن الفقراء ، وهموم الطبقات الكادحة ، ليس عيبا أن يدعو إلى الاشتراكية ، و محاربة الاستغلال ، و لكن يتحتم على الشاعر أن يجد طريقة فنية قادرة على استيعاب التجربة في صورة موحية تكتفي بالتلميح دون التصريح ، ذلك ما لم يوفق الشاعر إليه ، على الرغم من أنه اجتهد في نسج خيوط صورة فنية جميلة في الأسطر الأولى ، إلا أن القصيدة سرعان ما وقعت تحت هيمنة الأيديولوجية كفكرة جاهزة فاغتالت الشعرية في تلك الأسطر النثرية الجافة .

و في المقطع الخامس « عجوز همنغواي » من قصيدة « أسماء ممنوعة من الصرف » تبدأ الصورة جميلة موحية إلا أنها تنتهي إلى الخطاب الأيديولوجي الصريح :

يسقط الظل على أقدامنا
و الموج ينقض على زورق (صياد عجوز)
كان يمضي الليـل سهـران يناجـي القمـر
النائم خلف السحب الحبلي بأصوات الرعود
عله يعرف شكل السمكة
سادتي
فلنكشف الأوراق
فـ " اللاز " أمير
و البقـايا وزراء
نحن لا نسجد للحكام جهرا (2)

و هذه القصيدة خير مثال على التضحية بالفني لصالح الأيديولوجي « فهي تبدأ في المجال الشعري لتخرج منه سريعا إلى المجال الخطابي السياسي ، و تتحرك على مستوى الادراك الخيالي الشعري لحظة أولحظات ، لتهبط مباشرة إلى مستـوى الادراك العـادي أو (الخيال الأولي) كما يسميه كوليردج ، و تعتمد على مفهوم الانعكاس الماركسي في تسجيل الموقف »(3) ، فكانت النتيجة أن أصبح الشعراء يطلبون الشعر بسلاح الشعار ، فضاع الشعر و بقي الشعار، وقد ساهم في هذا التردي وسط ثقافي جعل الفن مطية للأيديولوجية

---

(1) عبد العالي رزاق ، هموم مواطن يدعى عبد العال ، ص 37 ، 38 .
(2) المرجع نفسه : ص : 53 ، 54 .
(3) ابراهيم رماني : أسئلة الكتابة النقدية ، ص 94 .

(ثانيًا) - التيار الاسلامي و العروبي :

و ينطلق أصحابه من النظرة الاسلامية للكون و الحياة و الانسان ، و الذي هو حسب هذه النظرة خليفة اللّه في أرضه ، مكلف بتبليغ الرسالة الربانية ، و هذه المهمة تدفع الشاعر المسلم دائما إلى الرفع من مستواه الفني حتي يرتقي إلى مستوى رسالته الحضارية ، و هي تبليغ و نشر الاسلام الذي هو السبيل الوحيد الكفيل بإنقاذ البشرية من سموم الحضارة الغربية الشوهاء - كما يقول (روجي جارودي) - (1) التي غزت مجتمعاتنا و أصبحت تمثل خطرا يهدد وجودنا كأمة لها تاريخها المتميز ، و حضارتها العريقة ، و مما زاد الطين بلة أن البعض من أدبائنا و مثقفينا اعتنق بعض الفلسفات الغربية و راح يروج لها ، من ذلك الدعوة إلى الأخذ بالنظام الاشتراكي « الشيوعي » الذي هو في رأي بعضهم السبيل الوحيد للتقدم و التخلص من الهيمنة الأجنبية و الاستغلال .

وقد حمل لواء الدعوة إلى هذه الأفكار مجموعة كبيرة من الشعراء ، نجد على رأسهم عبد العالي رزاقي ، أزراج عمر ، سليمان جوادي ... و غيرهم » ، و وسط هذا الحشد من رافعي الشعارات الجوفاء ظهر هذا التيار : « التيار الاسلامي و العروبي » ، و يمكن القول أن التيار الأول « الاشتراكي » كان عاملا من العوامل المساعدة على ظهور هذا التيار الثاني فالهجاء و الشتم و السخرية من كل ماله صلة بالتراث العربي الاسلامي دفع إلى ظهور رد فعل لمواجهة هذا التيار ، و قد حمل اللواء كوكبة من الشعراء على رأسهم (مصطفى محمد الغماري) الذي رفع شعار الدعوة إلى التمسك بالدين الاسلامي الحصن المنيع ضد كل رياح الغزو الثقافي و الانحراف الاجتماعي و الثقافي ، فيصرخ متحسرا كافرا بالظلام ، كافرا بالقيود :

لولا الظلام الوغد يـــــــر
هق خطوه .. لولا القيـــــود
لانثال في ظمإ المـــــــدى
نارًا تحاصرنا الوعـــــود
فأضمها وردا إليهـــــــا
و عشقا ... لا أحيـــــــد (2)

و يثور الشاعر على الواقع المزري واقع «الزيف » و « الصمت الرهيب » !!

و يظل يركض في مـــداه

---

(1) راجع . روجي جارودي : وعود الاسلام ، ترجمة مهدي زغيب ، الدار العالمية للطباعة . ص 13.

(2) مصطفى محمد الغماري : آسرار الغربة . ص 162 .

الزيف .. و الصمت البليد
شبق الليالي الحمر عقباه
انتحار .. أو جمود
مهما تخاصره المرا
يا أو تخامره النهود
شبق الرياح السود يا
صرعاه ... قيح أو صديد (1)

أما العقيدة الاسلامية لدى الشاعر فهي ليست موقفا شعريا و فكريا فحسب ، بل هي نضاله و جهاده ، هي ثورته الخضراء :

شرف العقيدة ثورة
خضراء تحرسها الزنود
شرف العقيدة فارس
في جرحه انتفضت عهود
شرف العقيدة ساعد
للفجر وثبته شديد (2)

« إنه شاعر يدرك تمام الادراك ، أنه يعيش أحداث القرن العشرين و متناقضاته ، فحدد موقفه دونما تردد أو تشكك ، فأوقف جهاده على الاسلام واستمات في الدفاع عنه ... و بذلك صارت العقيدة الاسلامية حياة متكاملة زاخرة في شعره ....حياة ممتدة الأبعاد في كونه الفني و النفسي متغلغلة في روحه و وعيه » (3).

و بذلك نستطيع القول إن الغماري صاحب رؤية فكرية تقوم على نهج الاسلام الواضح ، و لذلك وقف في وجه الشيوعية قولا و عملا ، و حاربها محاربة مستمرة لا تعرف الهدنة ولا تقبل الاستسلام ، مدافعا عن العقيدة الاسلامية لما لها من قدرة فائقة على استيعاب الحياة و الكون بفلسفتها الشاملة ؛ التي لا تقف عند حدود الزمان و المكان الضيق.

و على هذا الأساس كان الصراع المرير ... و كان الموقف الجهادي الثائر نلمس ذلك في كل أعماله الشعرية خاصة « أسرار الغربة »، « أغنيات الورد و النا »، «قصائد مجاهدة » و « حديث الشمس و الذاكرة » ... و غيرها من الدواوين » ، فالشاعر غزير الانتاج وهو في هذا المجال ظاهرة فريدة و متميزة في الشعر الجزائري الحديث ، و من أحسن القصائد التي

(1) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 163 .
(2) المرجع نفسه : ص 164 .
(3) يحياوي الطاهر : البعد الفني و الفكري عند مصطفى الغماري ، ص 64 .

تعبر عن الموقف الجهادي للشاعر قصيدة « الوعد الحق » :

أنا إن ضمئت .. فمن عناقيد الهوى
خمري .. و وجهك لي مدى يتدفـق
يا شمخة الزيتون ..يا هاماتـه
عبثا تطاولك النجوم ..و تلحـق
... أنا نغمة خضراء .. يا أمداءهـا
هتفت .. فجن الراكضون و حملقوا (1)

و قد نجح الشاعر في أن يجعل القضية العامة قضية شخصية ، و هذا هو الفرق بين القضية في النثر أين يقتصر الأمر على « وجهة النظر » ، و بين القضية في الشعر حيث يتطلب الأمر همزة وصل فريدة بين وجدان الفنان وواقعه مما جعل الموقف الشعري لديه موقفا تتحد فيه الذات بالموضوع ، وهذا يجعل شعره يتجاوز الصورة التقليدية إلى الصورة النفسية الموحية و الواعية ، « ذلك أن وظيفة التعبير في الأدب لاتنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ و العبارات ، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني » (2) ، و في مقدمة هذه الأدوات نجد الصور والظلال التي تشع بها الألفاظ التالية : « عناقيد الهوى ، خمري ، شمخة الزيتون ، النجوم ، نغمة خضراء .. » ، « و كثيرا ما تكون الدلالة المعنوية هي أصغر عنصر في العمل الأدبي ، فإذا نظرنا إليها وحدها لم نجد إلا عملا ضئيلا قيمته ضئيلة » (3) ، أما إذا نظرنا للنص من حيث الأدوات الفنية اكتشفنا جوهر العمل الفني و قيمته الحقيقية ، و فضلا عن هذا نجد الغماري يرتبط بقضاياه ارتباطًا فنيًا حقيقيًا يجعلها ترتفع إلى المستوى الانساني و الحضاري الشامل يقول الشاعر :

يداها صلاة المواسـم
أنشودة الرمل للياسـين
تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضـر
يداهـا ،
و يندلع الحزن شلاّل شوق قـديم
و بركان عشق إلى الموسم المقمـر

---

(1) مصطفى محمد الغماري : أغنيات الورد و النار ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1980 ، ص 69 ، 70

(2) سيد قطب : النقد الادبي أصوله و مناهجه ، ص 34 .

(3) المرجع نفسه : ص 44

يداهـــا
واعتصر الحلم الرّطـــــــــب
تبحر في الشواطئ ألف غد مزدهر (1)

- النموذج الثاني : و يقول في قصيد « عين اليقين » :

و أظل يا زمن الجماجم و المقاصل و القيـــود
أهوى و أنسج من عبير الحب مزرعتي و عيدي
أهوى و إن قتلوا على شفتي و إن صلبوا ورودي
لك يا قصائد أن تميدي لا ترهبي جمر الوعيـــد
الحب أكبر من حدود الكفر من كفر الحـدود (2).

القضية في هذه النصوص شديدة الوضوح ، و هي تعلق الشاعر بالعقيدة السمحة ، إلا أنها رغم وضوحها حققت خطوات جديدة على صعيد اللغة و التعبير الفني ، و على صعيد الصورة الفنية على الخصوص ، حيث تطالعنا الصورة التركيبية التي تدرك العلاقات الخفية بين جميع قضايا الوجود ، و تعمل على ضبطها في صورة متكاملة تقوم على الجمع بين ثنائية (الحب / الكفر) ، و قد صرح الشاعر بأحد طرفي هذه الثنائية و هو « الكفر » أما الطرف الثاني « الحب » فهو رمز للعقيدة الاسلامية ، و لم يكن الأمر اعتباطيا لأن هذه الثنائية تساعد على الكشف عن الأبعاد النفسية و الحضارية التي يروم النص خلقها ، وهي البعد الانساني و الحضاري الشامل للعقيدة الاسلامية .

و هذه الثنائية تعادل مقولة (الانهيار / و الانبعاث) التي عرفت انتشارًا واسعًا مع النقد الأسطوري (3).

فالثنائية السابقة إذًا تتيح لنا إمكانية الانبعاث ، و عندما نعيد قراءة النص السابق ينتابنا شعور غريب حول قدرة الشاعر على تجسيد الانبعاث الحضاري في شكل نسيج متداخل متشابك الخيوط ، مما يبعده عن أزمة التفكك و السطحية التي عانت منها القصيدة السبعينية في الاتجاه الأول ، و لهذا علينا أن نفرق في هذه التجارب بين نوعين من القصائد :

1- قصائد متطورة تمتاز بالرؤية الشمولية العميقة .
2 - قصائد إيديولوجية جامدة ذات رؤية سطحية .

و من هذا النوع الأخير نذكر تجارب الشاعر في دواوينه الأخيرة ، حيث نلتقي مع شعر

---

(1) مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس و الذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص 63

(2) المرجع نفسه : ص 89 .

(3) راجع :ريتا عوض: أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط1المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1979

مهتم بالقول لا بكيفية القول ، فنلاحظ تقدم و تطور في الرؤية الفكرية ، و لكن لم يصاحبه تطور مماثل على مستوى الشكل الذي بقي ثابتا ، بل إننا نسجل تراجعا على الصعيد الفني ، فلو أخذنا أول دواوينه و هو « أسرار الغربة » و قارناه بأعماله الأخيرة « كعرس في مأتم الحجاج » (1) ، و « قراءة في آية السيف » (2) ، فإننا نجد الديوان الأول أكثر تطورا من حيث استخدام الأدوات الفنية و هذه نماذج تبين ذلك :

- النموذج الأول : يقول الشاعر في ديوانه « قراءة في آية السيف » :

ذكرى نبي الله في القلوب
لا في الضجيج الفارغ المكذوب
ذكرى نبي الله في التمثل
بخلقه الكريم.. و التبتل
لا في نشيد يملأ الاذاعة
مفتعل الدغاء و الضراعة
ذكرى الرسول أن ترى الاسلاما
يعيش في حياتنا نظاما (3).

« إن هذا الشاعر ظل سجين تراكيبه اللغوية الثابتة التي عرفناها في « أسرار الغربة » و « نقش على ذاكرة الزمن » ؛ أي أن الغماري يعيد بناء قصر جميل كان بناه أكثر من مرة في مجموعاته السابقة » (4).

و لعل هذا ماجعل (عياش يحياوي) يطرح التساؤل التالي :« هل نستطيع القول إن شخصية الغماري الفنية اكتملت و لم يعد قادرا على تقديم الجديد كفضاء فني و لغوي خارج ما قدمه سابقا ؟ و هل ساهم توجهه الفكري المعروف في كبح اندفاعاته كشاعر مثلما حدث لمحمد العيد مع جمعية العلماء » (5).

و نحن نحسب أن هذه القصائد رغم أنها تدعو إلى التمسك بالعقيدة الاسلامية ، ومحاربة الأفكار و الفلسفات الغربية - و هذا شيء جميل لا ننكره - فإنها « لا تصنع من الانسان شاعرا كما أن إجادة النظم باحتراف الوزن و التقفية لا تصنع من الانسان شاعرا كذلك »(6) ، و إذا كان الالتزام في الأدب الاسلامي أمرا مشروعا باعتبار

---

(1) مصطفى محمد الغماري : عرس في مأتم الحجاج ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1982 .

(2) مصطفى محمد الغماري : قراءة في آية السيف ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1983 .

(3) المرجع نفسه : ص 93 .

(4) عياش يحياوي : " من الوفاء ما قتل " ، جريدة الشروق الثقافي ، عدد 39 .

(5) المرجع نفسه .

(6) غالي شكري : شعرنا الحديث .. إلى أين ؟ ، ص 176

أن المسلمين يحملون « رسالة حضارية تتمثل في الاسلام الهادف إلى تحقيق إنسانية الانسان و قيمته و سعادته المفقودة » (1) ، فإننا نظلم الأدب - رغم ذلك - إذا اقتصرنا على مفهوم الالتزام الذي يحصر العملية الابداعية في الجانب المضموني و يخنقها في قوالب جاهزة .

و للخلاص من ذلك لابد من الأدب أن يلتزم بالقيم الفنية « لأن وظيفة الأدب الأولى و الرئيسية هي أن يكون أمينا لطبيعته » (2) ، و إن كنا نحسب أن « المفهوم الالتزامي للشعر من وجهة النظر الاسلامية ، ليس ضيقا و لا محصوراً في نطاق شعر الابتهالات الدينية ، و المناسبات الاسلامية و المواعظ ، و إنما هو من الشمول و الرحابة ، بحيث يشمل كلّ تعبير شعري جميل عمّا يخالج الانسان من أفكار و مشاعر وانفعالات بما لا يتعارض مع قيم الاسلام الحنيف و مبادئه و أسسه » (3) .

مما سبق نخلص إلى أن الاتجاه الواقعي جنى كثيرا على شعرنا المعاصر فقد أصبح هذا الشعر مليئا بالقضايا ، خال خلواً شبه تام من الشعر ، غير أن كوكبة أخرى من الشعراء حاولت الافلات من أسر التوجيه الايديولوجي بإعادة الاعتبار للصور الخيالية ، و منحها جهدا فنياً كافياً ، جعلها تشرق في دهاليز الذات لاستشراف أبعاد فنية جديدة حققت للقصيدة حداثتها ، فعمد بعض الشعراء إلى استيحاء مناخات الطفولة بحثا عن برّ الأمان ، و محاولةً لاقتناص لحظة هاربة ، كما لجأ بعضهم إلى الصور الدرامية لتجسيد مأساة الانفصال و غربة الشاعر عن واقعه ، في حين عمد بعضهم الآخر إلى الرؤية الصوفية ، في محاولة للكشف عن الحقيقة ، و البحث عن المعادل الوجداني لكياناتهم المفعمة بالسمو و الامتلاء .

---

(1) محمد إقبال عروي : جمالية الادب الاسلامي ، المكتبة السلفية ، الدار البيضاء 1986، ص 117 .

(2) رينه ويلك و أوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، ص 43 .

(3) أحمد محمد مبارك : " الخصائص الفنية للاتجاه الاسلامي في ديوان (المرايا و زهرة النار) " ، مجلة الأدب الاسلامي ، عدد 4 / 1994 ، ص 68 .

الفصـــل الثالــث

الصورة الفنية في مرحلة التأسيس الفني
(بداية ظهور الملامح المميزة للقصيدة الجزائرية)

1 ـ البناء الواقعي للصور : (ظهور العنصر القصصي) .

رأينا في الفصل السابق أن الشاعر الجزائري اعتمد في بناء صوره على الوسائل المجازية التقليدية في الغالب ، و قد تطورت هذه الوسائل عند بعض الشعراء فوجدنا من يعمد إلى إضفاء الحالات الشعورية على صوره ، و ابتكار الصور الطبيعية و الصور الكلية و المزج بين الحواس ، إلا أن الشاعر لم يقف عند هذا الحد ، فقد اعتمد أيضا على البناء الواقعي ، باستخدام صور خالية من أي استخدام مجازي للكلمات ، و مع ذلك تؤدي وظيفتها الفنية كأحسن ما يكون الأداء .

و بذلك نقول إن الشاعر المعاصر كسر الحدود القائمة بين فنون الأدب (الشعر و النثر) فعمد إلى استغلال فن القصة في بناء النص الشعري ، وقد استطاع بفضل ذلك أن يتجنب أسلوب المباشرة و التقريرية ، كما أصبح قادراً أكثر من ذي قبل على الايحاء بالعواطف الذاتية ، عن طريق صور متماسكة تحقق وحدتها البنائية في إطار قصصي متميز ، و من الشعراء الذين استخدموا أسلوب القصة بفهم و وعي طيبين الشاعر أحمد حمدي ، يقول في قصيدة إلى « بابلو نيرودا » :

و حين يحاصر ذاكرتـــي
طيفك القمـــــــري
أتذكر أن السماء أمطرت
ذات يـــــــــوم
و أن المديــــــنـــة
ضجت ، و كانـت دماءك
تصبغ كل الشـــوارع
يستوقف العابريـــن
و ترحل عبر عيـــون
الملايـــــــين (1)

« و قد يتوهم بعضهم فيرى في بساطة التعبير . . . مجافاة الشاعرية الحقة ، و تناقضا مع مبدأ الكثافة الايحائية ، و جمال التصوير » (2) و هذا زعم مردود على أصحابه . فالنقاد المعاصرون يدعون الشعراء إلى استخدام اللغة السهلة البسيطة التي تعبر عن المواقف الانسانية بصدق و حرارة دون تكلف أو تملق .

و لكن يجب أن نؤكد على أن لغة الشعر يجب أن تكون متميزة عن لغة النثر ، كـي لا

---

(1) أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم ، ص 97 .

(2) عثمان حشلاف :" الصورة و الرمز في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب"، ص 86 .

يصبح الشعرمطية سهلة لكل من هبّ و دبّ من أدعياء الفن ، فيضيع التعبير الجميـــل و يغيب الفن الأصيل .

و إذا عــدنا إلى القصيدة السابقة وجدنا بنيتها « أقــرب ما تكـــون فـــي معماريتــــها من المعمارية الحلزونية في القصيدة القصيرة مع فارق جوهري . . يتمثل في هيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة الطويلة »(1) .

و يمكن أن نحدد تلك الفكرة من خلال مجموع الصور التي تكوّن القصيدة ، إنها فكرة الثورة و التضحية ، و تتكون هذه القصيدة من ثلاثة مقاطع مرقمة ، يشكل كل مقطع مشهداً أو صورة كلية ، يبدأ المقطع الأول : « السماء و المطــر » بصورة طيـــف الشاعــر (بابلوي نيرودا) الذي يحاصر ذاكرة الشاعر ، فيذكره بالدماء التي تفجرت فصبغت كل الشوارع ، ثم يأتي المقطع الثاني ليضيف بعداً جديدا للفكرة الأولى ؛ بحيث يستمر حلم الشاعر بأنه « سوف تمطر ذات صباح » ، و لكن الحلم هذه المرة يأتي من طفلة « في حوض الأمازون » و من « أشعار النيرودا » التي تتفجر قنبلة موقوتة في وجه العالم كي ينفض قيح القرن العشرين » ، و يعزف ألحان الثورة و الحرية ، و قد جمع الشاعر في هذا المقطع بين أمكنة متباعدة ، فجاءت القصيدة قائمة على توحيد المتنافر المشتت في الحياة في نظام فني واحد ، فمناظر حوض الأمازون ، و مرتفعات الجولان و أسوار أرتيريا ، وأغاني لوركا في مدريد ، و أشعار أراغون ، و ألحان ماياكوفسكي قد ارتبطت كلها - في القصيدة - بعلاقة عضوية ، و إن بدت خافية بعض الشيء على القارىء العادي ، و ربما يكون شاعرنا هنا متأثرا بإليوت و مفهومه لجوهر الفن الشعري القائم عنده على خمسة أسس و هي « التركيز - التكثيف - التلميح - التجريد - و التجسيد » (2) .

و في المقطع الثالث و الأخيريرسم الشاعر صورة جديدة لهذا الطيف الذي يحط في مناجم النحاس ، فيرسم العشق في قلب الشاعر : هذا القلب المعنّى بالجراح . الذي يفور فيه الحزن منذ سنين .

و في آخر المقطع يكشف الشاعر اللثام عن وجه هذا الطيف ، فإذا هو طيف الشهيد :

فإنما الشهيد
في دمه الحياة و التحدي (3)

و هكذا تترابط مقاطع القصيدة التي تبدو غير مترابطة من خلال موقف فكري موحد ، هو موقف الثورة على أشكال الظلم و الاستعباد فإذا هي « كالتنويعـــات المختــلفة فـــي

---

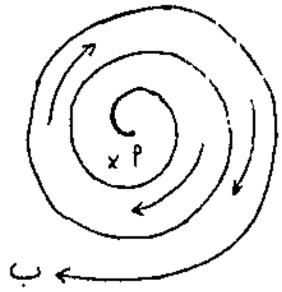
(1) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 269 .

(2) راجع . د / ياسين الايوبي : مذاهب الادب معالم وانعكاسات ج2 ، ص 78 .

و قصيدة الارض الخراب " The waste land " لإليوت .

(3) أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم . ص 101 .

العمل الموسيقي المركب على جملة موسيقية أساسية » (1) ، و لذلك نجد بنية الصورة في هذه القصيدة تقوم على الشكل الحلزوني :



الشكل الحلزوني
دائرة منفتحة على الفضاء .

و قد أخذ الشعر الجزائري في أواخر السبعينات يتطور في اتجاه الشكل الدرامي الذي يعتبر « أعلى صورة من صور التعبير الأدبي ... فإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كذلك كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول » (2) ، و قد انعكس ذلك على اللغة ، و على الصورة الفنية التي أصبحت تقوم على الجمع بين الأشياء المتقابلة يقول الشاعر :

فجأة صار يبكي ... يصفر ... يضحك .
كلمته فتجهم ثم اختفى في
الرواق المحاذي
قال لي « الورد و الثلج يخنقه
ثم كلمته مرة ثانية
ترتدي الحزن ؟
سيجارة أولك زهرة ؟ ! (3)

و لكن ليس كل تقابل في الألفاظ يخلق الجو الدرامي ، و لو كان الأمر على هذا النحو ، لعد الشعر القديم الذي يزخر بالطباق و المقابلة شعراً درامياً ، « و إنما يصبح استخدام هذه الألفاظ استخداماً درامياً عندما تدل على أبعاد نفسية حقيقية ؛ أي عندما ترتبط ارتباطاً كلياً بالموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر » (4) .

و الدراما هنا ليست بالمعنى المسرحي ، و إنما هي بالمعنى العام ، و قد فسرها عز الدين اسماعيل في كتابه « الشعر العربي المعاصر » بأنها « تعني ببساطة و إيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله » (5) و لكي يوجد الصراع لا بد من وجود نقيضين اثنين على الأقل

(1) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 276 .

(2) المرجع نفسه : ص 278 .

(3) أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم ، ص 79 ، 80 .

(4) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 291 .

(5) المرجع نفسه : ص 279 .

يدور بينهما هذا الصراع ، و يتولد عن ذلك تلك الحركة التي يحس بها القارئ « وعندما نقول إن فنانًا ما يتمتع برؤية درامية ، فإننا نعني أنه قادر على إدراك المتناقضات في موضوعه والتقاطها و هي في أفضل حالات الحركة ، ثم تسجيلها بطريقة تنقل بها إلى الملتقي ، و تولد عنده توترًا مماثلاً للتوتر في نفس الفنان » (1).

و على العموم فمن يدخل عالم أحمد حمدي الشعري يدرك أنه قد دخل عالمًا ممزقًا بين إطاره الفكري و النظري ، وواقعه المعيش، فالشاعر لا يرى نفسه في واقعه الاجتماعي ، لا يرى ذلك العالم المتآلف المتجانس ، و من هنا كانت ثورته العنيفة و تمرده القوي على عناصر التشويه ، نلمح ذلك في قصيدته « مقاطع من رسالة خاصة » ، حيث يبني الشاعر صوره على أساس المفارقات ، أو قل بتعبير آخر الثنائيات النافية لبعضها ، و المفارقة تكمن فى أن ماكان يحلم به الشاعر يناقض الواقع الذى تراه عيناه :

مازلت أجوب الشـــارع
(ضيق شارع الاستقـــلال
فسيحة ساحـــة الشهـــداء)
يـجـبـرنــــي حـــزنـــي
أن أضحك في وسط الشـارع
أضحك ... أضحك ... أضحك (2)

و في قصيدة « الشهيد الذي لم يمت » يتكرر المضمون الثوري بصور مختلفة في مقاطع القصيدة الثلاثة : يوم القيامة ، العنقاء ، الرحيل المفاجئ. « فهو يوظف في المقطع الأول رمز العشب الأخضر تارة ، و يوم القيامة تارة أخرى ، للتعبير عن معادلة الصراع بين الطغاة ، و بين الثوار أبناء الشعب ، و تحدت جسد الثائر القتيل مناديًا أشلاءه ليكون البعث كما في أسطورة أوزيرس الفرعونية التي تتردد في بعض قصائد الشعراء المصريين المعاصرين » (3) :

لمعت أحذية الموت المفاجـــئ
في وضوح القمر الفضـــي
فامتـــدت يـداه بالإشــــارة
و على عينيه صمت و علامـــة
(عم مساء)

---

(1) عبد الرحمن فهمي : " الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور ، " مجلة فصول ع1 مجلد 02 /1981 ، ص 51

(2) أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم ، ص 63 .

(3) حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر ، ص 66 .

ثم ينسل إلى الناحية الأخرى
فينمو العـــشب الأخضـــر
يومـــي بالسلامـــــــة
(آه يايوم القيامـــــة) (1)

و أسلوب القصة واضح في هذا المقطع لولا طغيان الوصف على الصور، مما أضعف بناءها الفني إلى حد ما ، و يظهر أسلوب القصة في قدرة الشاعر على تحويل الموضوع إلى أحداث مترابطة « فكما يتحول الموضوع في رؤية الرسام إلى ألوان و خطوط و نسب ، ويتحول في رؤية المسرحي إلى مجموعة من المتناقضات المتصارعة ، و يتحول في رؤية الموسيقي إلى أصوات منغمة » (2) ، فإنه يتحول في رؤية الشاعر إلى صور متقابلة تحقق الطابع الدرامي كما في قول الشاعر :

سحب تعبر في ذاكرتي
الليلة، هذا الموت ميلاد
و عنقـــاء الزمـــان
تحمـــل الكنـــز إلي
فـــي رمـــاد الريـــح
في آخر هذا الليـــل
كانـــت
لصغاري ستجـــئ (3)

و إذا نحن وقفنا نتأمل النسيج الفني لهذه القصيدة برزت أمامنا صورة كلية توحي بدلالتين ؛ الدلالة الأولى هي الحزن ممثلاً في السحب التي تعبر ذاكرة الشاعر في الليـــل ، و لكن هذا الحزن و الموت يتحول إلى ميلاد ، وهنا تلوح صورة ثانية تحمل دلالة الفرحـــة و السرور ، فالتقابل إذاً بين الصورتين واضح من حيث التشكيل ، و من حيث الدلالة .
و من الشعراء الذين اعتمدو البناء القصصي الدرامي للصور الشاعر عمر أزراج في قصيدته « سقوط حوار » يقول في مطلعها مستخدما أسلوب السرد القصصي :

التجآنا إلى البار ليلاً و كان الحوار
فاتفقنا بأن الوطن
جبل يسكن الذاكرة (4)

---

(1) أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم ، ص 83 ، 84 .
(2) عبد الرحمن فهمي : " الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور" فصول 1 / 52 .
(3) أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم ، ص 86 .
(4) عمر أزراج : وحرسني الظل ، ص 27 .

و يقول في الختام مصوراً الوطن رغوة تتطاير حباتها في شراب الشاعر في البار الذي لجأ إليه هروباً من واقعه المتأزم فإذا الوطن يلاحقه أينما ذهب :

أيها الوطن الرغوة الصاعدة
إننـــــا نذبـــــل
أيها الوطن الذاكرة
إنهم يقبلون .. (1)

و هذه القصيدة « نموذج مما يتهدج به وجدان الشاعر من حزن شفيف ، و ما تتميز به حاسته الفنية ... من قدرة على التقاط الصور الجزئية المعبرة عن الحياة اليومية و إضفاء ثوب الشاعرية عليها » (2).

فالقصيدة كما نرى تصور التجاء الشاعر إلى إحدى الحانات ليلاً ، أين جمعه مجلس شراب مع رفاق له ، فراراً من الواقع المؤلم ، هذه الصورة هي البؤرة التي يتركز فيها شعور الشاعر ، فنجد الحزن و الاغتراب و الاحباط يسكن ذاته ، إلا أنه رغم ذلك يبقى متعلق بالوطن الذاكرة الذي يرتسم في كل شيء حتى في ذرات النبيذ المتطايرة ، فالوطن حاضر في وعي الشاعر ، بما يحمله من هموم و أحزان ، و حاضر في لاوعيه بصورته التي تحاصره أينما حل ، مما يضاعف من أزمة الشاعر .

و من الازمة النفسية تنتقل مع الشاعر إلى دوامة المرارة و الغصة في قصيدة : « على باب قصر الحكومة » .

لماذا تفر المدينة منـــــي
و ترعبني بنشيج القطط ؟
لكم تحرق الريح حلمي وورد الطفولة
لماذا تفرّ كراسي المقاهي
و شرطة هذي المدينـــــة
كأعمدة الملح لا توقف الخونة
و لا تسجن القمر الأسود المروحة ؟
لماذا تفر المدينة مني ؟ (3)

إنها صورة المدينة المتحجرة الصماء في مواجهتها غير الانسانية لواحد من أبنائها الذين خرجوا من بين أحشائها يلتمسون حنان الأمومة .. و لكنها تفزعهم بموائها الرهيـــب

(1) عمر أزراج : و حرسني الظل ، ص 28 .
(2) حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر ، ص 118 .
(3) عمر أزراج : و حرسني الظل ، ص 31 .

الذي يؤذن بالتهامها إياهم صغارا » (1) ، و بذلك استطاع الشاعر ببراعة فائقة أن يجمع خيوط مأساة الصراع بين الانسان و المدينة ، أو بالأحرى الصراع بين قوى الخير ، وقوى الشر .. و من هذا الصراع تتولد البنية الدرامية للقصيدة .

و لإضفاء طابع الدرامية أكثر على هذه الصور يعمد الشعراء إلى خاصية أساسية في التصوير الدرامي ، وهي خاصية التجسيد ، « فالتفكير الدرامي لا يأتلف و منهج التجريد ؛ لأن الدراما ، أي الحركة لا تتمثل في المعنى أو المغزى ، وإنما هي تتمثل .... في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة » (2) .

و من النماذج الجيدة في هذا المجال ، هذه القصيدة للدكتور محمد ناصر التي حاول من خلالها تصوير الفراغ الروحي و الانحلال الخلقي الذي أصاب بعض فئات المجتمع الجزائري خاصة الشباب :

في ساحة الأمير..
ترتمي مناضد الحانات في ارتخاء
لتنثر العزاب للفراغ ، و الضياع ، و الشقاء
صدورهم مليئة ، كؤوسهم جوفاء
عيونهم غريبة ، تتوه في صحيفة صماء
تحدث السطور ..
عن وحدة مريرة خرساء
و تنفث السجائر الدخان
فيكتب الدخان ألف فكرة سوداء
و تصعد الدماء
و تصرخ الغريزة العمياء
تبحث عن إنسان
تسائل الصدور والعيون
عن وعد ... عن لقاء (3)

و يمكن للقارئ أن يتبين أيضا هذه النزعة إلى التجسيد في لجوء الشاعر إلى الحوار والحوار الداخلي ، و السرد و الوصف و ما إلى ذلك ... » .

و يعتبر التشكيل الحواري من أهم أشكال البنية الفنية في القصيدة الحديثة ، و قد عرف شعرنا القديم التشكيل الحواري ، و لكن في حدود ضيقة جدا ، بحيث يكتفي الشاعر

---

(1) حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر ... ، ص 119 .

(2) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 281 .

(3) محمد ناصر : أغنيات النخيل ، ص 28 ، 29 .

بالقص الخارجي المتمثل في « قالت ، قلت » مما يؤدي إلى بروز صوت الشاعر بشكل حاد * ، أما في شعرنا الحديث فإننا نقف على أشكال حوارية جديدة ممتزجة بالنزعة القصصية " الدرامية " « حيث تتداخل الأصوات ، و تتناثر أمشاج من الحوار ، و تقتحم القصيدة شخوص جانبية تضيف أبعاداً هامة في بنية التشكيل الدرامي للقصيدة » (1)
و إليك بعض النماذج الشعرية :

ـ النموذج الأول : يقول أزراج عمر

و يحرسني الظل
هل تشرب الشاي بعد قليــــل ؟
و يخرج عصمان ، يدخل عصمان
هل ترحل الليلة القادمـــــــة ؟
و يخرج عصمان ، يدخل يجلس ، قل
ما تريد : (2) .

ـ النموذج الثاني : يقول أزراج عمر

و أقبل صيف هنـــــــاك
و لا فصل إلا الشتاء هنــــا
يحلم الآن بالزوجة النائيـــة
تعالى . . إلى أين ؟ إنك عندي
قريب هو القلب . . العين أبعــــــد
أخوك يريد الزواج بي ، هل سمعت
وفر و صار صدى و الصدى صار نهراً (3) .

و النموذج الثاني يمثل وثيقة فنية مشرقة من أدب الهجرة و الاغتراب الجزائري ، ذلك أن الشاعر نجح في تصوير الأبعاد المأساوية للهجرة ، من خلال ذلك الحوا رالذي دار بين الشاعر و زوجته ، و قد استخدمه الشاعركوسيلة لتعرية الرابطة الزوجية المقدســة ، والتعمق في الكشف عن المعاناة النفسية للعامل الجزائري المغترب ، و ما يعتمل داخـــل

---

* كما في هذه الأبيات لامرئ القيس :

تقول و قد مال الغبيط بنا معًا   عقرت بعيري يا امرئ القيس فانزل
فقلت لها سيري وأرخي زمامه   و لا تحرمينا من جناك المعلل .

ـ راجع ديوان امرئ القيس : تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، ط 2 ، دار المعارف بمصر 1964 .

(1) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 42 .

(2) عمر أزراج : و حرسني الظل ، ص 51 .

(3) عمر أزراج : و حرسني الظل ، ص 68 ـ 69 .

نفسه من عواطف الشوق و الحنين للأهل و الزوجة النائية ، و من خلال ذلك الحنين تتفجربنية النص لتخرج من الغنائية و الخطابية و تحلق في أجواء القصيدة الدرامية (1) التي تتيح للقصيدة القدرة على الاستبطان النفسي ، و الحوار الداخلي الذي يتولد عندما يحاور الشاعر ذاته في لحظات الانشطار الوجداني ، و التأزم النفسي الشديد ، فيكون الانكفاء على الذات ، و تكون «المناجاة الذاتية » التي تمنح « زخماً لدرامية القصيدة وتمنحها توافزاتها الفنية ، و توتراتها الوجدانية » (2) كما يظهر من خلال هذه النماذج :

ـ النموذج (01) يقول محمد زتيلي .

... لمن أكتب ؟ !!
و حرفي ثائر مثلي
ينادي ... و يدفعني ...
لكي يهرب ...
... لمن أكتب ؟ !!
و كل الناس من حولي
يخافون
من الموت
يخافون ...
سوى من عالم الصمت (3)

ـ النموذج (02) : يقول حمري بحري

ماذا تتأبط ؟ يبدو أنك سكران؟
ـ سكران
لماذا توقفني ؟
ـ ما اسمك ؟
ـ " غضبان "
ـ و أبي المغضوب عليه "
ـ أحجزه الليلة يا فرحان " !!(4)

---

(1) في هذا الاطار نذكر تجربة عبد العالي رزاقي في ديوانه « من يوميات الحسن بن الصباح » ، و في هذا الديوان يطرح الشاعر أمامنا تجربة جديدة في بناء القصيدة على الحدث ، و هي مغامرة أولى في الشعر الجزائري الحديث لرصد الواقع المعيش على ضوء تراثنا القديم ، و هي بذلك تمثل بديلا حقيقيا عن " القصيدة السياسية " أو " قصيدة المناسبة "

ـ راجع عبد العالي رزاقي : من يوميات الحسن بن الصباح ، لافوميك ، الجزائر 1985 .

(2) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 47 .

(3) محمد زتيلي : فصول الحب و التحول ، ص 32 ، 34

(4) حمري بحري : ما ذنب المسمار يا خشبة ، (منشورات آمال) 1981 ، ص 44 .

و قد تحققت البنية الدرامية في هذين النموذجين بفضل لغة الحوار الساخر ، و تصوير الشخصيات المتناقضة مما يكشف لنا عن عمق الصراع الذي يعيشه الشاعر مع عناصر القهر و الاستغلال في مجتمعه ، و إذا كانت البنية الدرامية تعتمد على الحوار، والتجسيد ، و تعنى بتفصيلات الموقف و جزئياته ، فإن ذلك غير كاف لخلق الرؤيا الدرامية ، ذلك أنه ينبغي أن تتوفر عناصر أخرى لا تقل أهمية عن السابقة « و أعني بذلك الانسان و الصراع و تناقضات الحياة (1) ، يقول الشاعر الانجليزي (وليم بليك) : « هذا العالم قصة خيالية أساسها التناقض » (2).

إذاً فإن الصراع والتناقض يمثلان المادة الأساسية التي تبنى بفضلها الصور الدرامية كما يبدو في هذا النموذج (لسليمان جوادي) *

أنسل كما ينسل الثائر من قفص التاريخ
كما ينسل الخائن من غضب التاريـــخ
أرفع شكوى ضدي
فأنا المقتول بسيفك يا وطني
مقتول بالخزي المتمكن منـك
أنا المقتول بماضيك المسلـول
بحاضرك المشلول
بآتيك المجهول (3)

و قد وفق الشاعر في إبراز التناقض الكامن في الواقع الاجتماعي في صياغة فنية جميلة تبرز مأساة الشاعر الذي يقف بين ماض بطولي مجيد « ماضيك المسلول » ، وحاضر مشلول سمته الخزي و العار ، و مستقبل مجهول . . و في قصيدة « عند خط الاستواء » يصطدم الشاعر بالواقع فإذا الصيف شتاء و الزغاريد بكاء. .

- يقول الشاعر :

عند خط الاستواء
يقف القيظ مساء
يقف القيظ كشرطي المرور
يجعل الصيف شتاء

---

(1) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 284 .

(2) المرجع نفسه : ص 313 .

*من مواليد 12 / 02 / 53 19بيسكرة ، من مؤلفاته الشعرية ، يوميات متسكع محظوظ .

(3) سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1981 ، ص 31 .

و الزغاريد بكـــاء
يمنع الناس العبـور
يمنع الشد و الطيور ، و الغنـاء
لم يعد في جعبتي غير الشقـاء
و بصيص من بقاء (1)

و هذا التقابل في الصورة الفنية بين : الصيف # الشتاء ، و بين الزغاريد # البكاء، يدل على تقابل أعم بين عالم الوجدان و بين الواقع الاجتماعي ، بين الذات # و الموضـوع.

و على العموم يمكن القول إن ثمة ملمحاً فنياً درامياً في المتن الشعري الجزائري في هذه الفترة ، و لعله يتضح أكثر مع تطور التجربة الشعرية فى فترة الثمانينات - كما سيأتي في الفصول القادمة - و تظهر هذه النزعة الدرامية - كما رأينا - في استخدام عنصر الحوار بنوعيه الداخلي (المونولوج) و الخارجي (الديالوج) ، و تصوير المواقف المتناقضة في الواقع لإبراز صور الصراع المختلفة في الحياة ، مما يضفي على المشاهد الحيوية و التدفق .

« فالصورة الدرامية بهذا الفهم نسيج متماسك من الحدث الدرامي ، و الايقاع الموسيقي و التجانس الصوتي ، بحيث تتجمع هذه الخيوط ، و تتفاعل لتحدث تأثيرا بذاتها دون احتياج إلى العناصر البيانية » (2).

و لو حاولنا رسم خط بياني لمعمارية هذه الصور لوجدناها تميل إلى استغلال البناء التصاعدي النفسي ، إلى جانب المعمارية الحلزونية التي تمثل صورة من صور تحرر الشاعر من الذاتية ، و من الدوران المغلق ، و اتساع الوعي بالمرحلة التاريخية ، فإذا كان البناء الفني المسيطر على المتن في بداية السبعينات هو البناء الدائري المغلق ، أو البناء الحلزوني المتشرنق على الذات و البعيد كل البعد عن الواقع ، فإن الشاعر في المرحلة التالية أخذ يتحرك في اتجاه تأكيد العلاقة القوية التي أخذت تنشأ بين المتن و الواقع ، فظهر البناء التصاعدي المفتوح على الواقع بكل تناقضاته ، و يعتبر هذا البناء « أصلح بناء للتدليل على حضور المبدع في اللحظة التاريخية ، إذا كثيرا ما يبدو المبدع في البناء الدائري كما لو كان فوق التجربة ، ينقلها إلى القارئ بعد أن انتهى منها . . و كثيرا ما يبدو في البناء الحلزوني كما لو كان يبحث عن أوجه متعددة لبلورة فكرة أو شعورما ، وكأنه يريد أن ينقل إلى القارئ صورة واضحة عن طغيان تلك الفكرة أو الشعور المسيطرين عليه ، بينما يظل في البناء التصاعدي النفسي ابن لحظته ، و كأنه ينتظر الجديد داخل النص الشعري معرضاً نفسه و جسده لامتحانات الزمن أمام القارئ . . . و هو صورة من صور الاحساس الكبير بضرورة الممارسة الفعلية للقيم التي ينادي بها الشعر . في واقع يرفض هذه القيم من الأساس »(3) .

(1) سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ ، ص 39 .
(2) عبد الفتاح محمد عثمان : " الصورة الفنية في شعر شوقي " ، فصول ع 1 / 1982 ، ص 152 .
(3) عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة . . . ، ج 2 ، ص 76 ، 77 .

2 ـ صور المونتاج السينمائي :

قد يعتمد الأداء التعبيري على تشكيلات تنقلية مستمدة من الفن السينمائي فيما يعرف بالمونتاج ، حيث تتوالى صور متعددة تعقبها صور أخرى يجمع بينها جميعا في الصورة الكلية توحد و تناسق يصنعه الشتات الظاهري الذي يستطيع في تواليه في أنساقه المرئية و السمعية ، إثارة توجه نفسي للخيط الداخلي الذي يجمع وحداته المبددة »(1) .

و في ديوان « و حرسني الظل » لأزراج عمر ، نجد مثل ذلك ، حيث تجئ الصورة الفنية تركيبية من الصور و الأحداث المتفرقة المتناثرة التي لا تمت إلى مكان أو زمان محدد فهي تركيبات على طريقة "المونتاج" في السينما أو هي من ذلك النوع من الصور الذي نراه في الأحلام » (2) يقول أزراج عمر :

أصير مدينة
و لا شيء يرحمني ، لا النعاس ، و لا الشجرالمرتعش
يعيش بداخل عيني ، ، يا شجر الحلم أوراق
في جبهتي ؛ و تالق
كواكب ورد
تشعب على جسدي و شم مقهى
و بحر بعيد !
أسير وحيد
. . . و يهرب صوتي
و في يصير دروبا ، صفوف نخيل
فأحلب ضرع المسافات يا وطني القدمية
وآتي إليك (3) .

إن الشاعر في هذه الصور « يشكل الزمان و المكان تشكيلا نفسيا يتفق و الحالة الشعورية المسيطرة ، إنه يقوم بعملية تكثيف للزمان و المكان ، فإذا بالأشياء المتباعدة في

(1) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 17 .

(2) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 541 ، 542 .

(3) عمر أزراج : و حرسني الظل ، ص 35 ، 36 .

زماننا و مكاننا تتقارب و تتشابك » (1)، لترسم صورة شاملة منفسحة ، و ذلك باجتماع تلك الصور السريعة داخل اللوحة الكاملة .

انظر مثلا كيف يصير الشاعر مدينة ، و كيف يتشعب على جسده و شم مقهى ، و كيف يهرب منه صوته ، ثم يصير صفوف نخيل . . . إننا لا نستطيع أن نتصور آية رابطة بين هذه الصور . بحيث لا يمكن أن تجتمع على هذا النسق ، إلا في حالة الهذيان أوحالة الأحلام التي لا يربط بين صورها إلا الخيط الشعوري أو في عملية المونتاج حيث يجمع السينمائي شتات الصور السمعية و المرئية .

« و نجد نماذج جيدة و متعددة للجمع بين الصور المرئية و الصور السمعية قريبة من تلك يستخدمها المخرج السينمائي الذي يصور أجزاء تبدو لنا ـ للوهلة الأولى ـ أنها ينقصها التناسق ، و أنها تفتقد إلى الترابط ، و لكننا إذا أخذناها ككل مترابط فإنها تعطي في مجموعها وحدة عضوية تعبر بعمق عن التجربة الشعرية الكلية » (2) .

و لعل قصيدة « لوركا » تمثل صورة متكاملة لاستخدام «التكنيك السينمائي »: صور سمعية ممتزجة بصور مرئية .

ـ يقول عبد العالي رزاقي في هذه القصيدة :

لوركا
عيناك أمامي غابة ثلج
يغرق فيها الفارس و الثور المهزوم . . .
و أنت تحدق في وهج الشمس
كي تزرع بين الناس
تسبيحة حب .

* * *

غرسوا الخنجر في مقلة « مدريد »
و في دمها اغتسلوا
و اللون الأحمر
و الفارس
و الثور
يسافر نحو المدن المغصوبة
فوق صليب (3) .

---

(1) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 541 .

(2) رجاء عيد : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) ، ص 17 .

(3) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 95 .

- و يقول في قصيدة ثانية بعنوان " صورتان تبحثان عن إطار " :

أنا و أنت يا أخ العروبة الرحالة
نهاية لقصة أليمة
و ضوء باهت تلفه سحابة عقيمة
يكاد يعبر الدروب
مضرجا بالدم . . .
جثة لأبطال الشمال و الجنوب
صرخة ربان سفينة تـــذوب .
تغوص فى أعماق يم
تذيب أحشاء الزمان بالسأم (1) .

الشاعر في النموذج الأول يجمع بين صورتين :

" عينـــاك أمامـــي غابـــة ثـلـــج " ⟸ صورة بصرية

" كي تزرع بين الناس تسبيحة حب " ⟸ صورة سمعية .

و النص الثاني أيضا يجمع فيه الشاعر بين صورتين ، الأولى بصرية و الثانية سمعيـــــة ، و هو في ذلك يتبع عمل المخرج السينمائي الذي يقوم بتركيب الفيلم من أجزاء متفرقة ، ثم يقوم بالجمع بين الحوادث و الأصوات ، فينتج من كل ذلك عملاً مرتباً ومتناسقـــــاً .

(1) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 19 ، 20 .

3 ـ الصور المتلاحقة (المكتضة) :

وهي كما يصفها الدكتور " عزالدين اسماعيل " : « نتيجة لعملية التكثيف اللاشعورية ...صور متداخلة ، يسلم بعضها إلى بعض دون مبرر ظاهر ، و ليس لها ضابط من نظام أو ترتيب .... و لكن الباحث لن يعدم الرابط النفسي بين تلك الأجزاء أو الصور المتباعدة بما يوفر للقصيدة وحدتها النفسية » (1) .

هذه الصور كثيرة الشيوع في شعر عبد الله حمادي ، وسليمان جوادي ، وأحمد حمدي، و لعلها تعبر عن الاحساس بالزمن الضائع هباءً منثورا ، و تعبر عن جمود الواقع ، وحياة التقوقع التي يحياها الشاعر و يحياها كل إنسان عربي في هذا العصر ، لذلك فنحن عندما نقرأ للشاعر عبد الله حمادي مثلا نشعر و كأن قصائد ه مرثية لمجموعة من القيم المنهارة يقول في قصيدة « مذكرة مخرومة لأبي محجن الثقفي » .

أغباش ليلى ! نناجيها توددنـــا
بعد المحاق من الاجهاض و التعـب
ومبسم الغيظ من صحراء مزمنــة
حمراء ! خضراء! من أصل بلا نسب
صماء تنزف حر الثدي من شفــة
ذر العزاء عليها لعنة السحـــب
تنقاد عارية .... في الوحل مرميـة !
قد هدها الزحف من دوامة السلب (2)

ـ و يختم الشاعر القصيدة بهذه الصورة القاتمة :

مات الحنين ، و غاب الأفق عن قدمي !
وقد تيتم محصولي من النجـــب !
فليت طيف من الاوهـــام يلهفنا
غيب البراق و بدر الأمس في الخطب (3)

و القصيدة ككل تستولي على مشاعر القارئ بعنف تاركة في نفوسنا خيبة الأمل ، وهي تتناغم بين الوضوح التصويري ، و الاشارة التاريخية الشفافة ، و تعبر بنا مساحة النكبات العربية الشاسعة على شكل صور أو لنقل مواويل متلاحقة .

---

(1) عزالدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص : 94 ـ 95 .

(2) عبد الله حمادي : تحزب العشق ياليلى ، ص : 159 .

(3) المرجع نفسه: ص 163 .

و قد ساهم في حركية البناء الفني لصور القصيدة تيار الاحساس التاريخي الذي جاء على شكل لوحات مشحونة بمعاني الذل و المهانة و الانقياد في الوحل ...

تنقاد عارية . . . في الوحل مرميـــة
قد هدها الزحف من دوامة السلب (1)

وهي بذلك تمثل ثورة على الواقع السياسي العربي الذي أنجب لنا في كل مرة أنظمة الردة و الاستسلام ، و يتخذ الشاعر من مأساة الأندلس نموذجا لهذه الأنظمة ، خاصة و أن الشاعر من الذين عرفوا الأندلس عن قرب أيام دراسته الجامعية ، ولذلك فهو يكتب شعره ، و في ذهنه صورة الحضارة الاسلامية التي ظلت تفيض بالاشعاع طيلة قرون عدة ، و لكن فجاة ينطفئ نور الحضارة العربية الاسلامية ، و هي في أوج تألقها بعد سقوط آخر معاقل المسلمين ، و استسلام (أبو عبد الله الصغير) ، هذه الفاجعة و غيرها كثير .. تورث الشعور بالهزيمة المستمرة ، أو بالهزائم المتلاحقة ، فلا يكاد الشاعر يرى الاندلس ، و يقف على مظاهر الحضارة الاسلامية هناك ، حتى تقفز صور الأمس إلى الذاكرة وهي متلاحقة على شكل أسراب لتجسد المأساة « مأساة الأندلس » بين الماضي و الحاضر .

غضارة العمر يذوي طيف نُضرتها
تحت الهديل ، تناجي سحر نادينا ؟!
تجرّر الذيل ، مسكونا بقارعـــة
تدمي المذانب من سيل يؤاسينـا
حبل الجراح مدار حول معصمهـا
قد هدّها الزحف من جفوى تلاقينا (2)

و هذه الهزائم المتلاحقة ولدت لدى الشاعر عدم الثقة في الحاضر فلا راحة و لا عزاء للشاعر إلا بالفرار إلى الماضي واستحضار صوره المشرقة .

أنا اليتيم على أرض بها عبـرت
أشواط عهد كلمح العين بالبصـر
أنا الغريب بعرش كان منتدحـا
فصار مسلى إلى السواح و الغجر

---

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق ياليلى ، ص 159 :
(2) المرجع نفسه : ص 174 .

(...) فقف قليلا أناجيك الأسى زفرا
ودع سبيلي من التحنان للحجـــر
هنا يترجم ماض دونما كلـــــم
عمّا أقام قبور الخلد للعمـــر (1)

و الشاعر كما يبدو ممزق بين الماضي و الحاضر ، و لذلك فإن صوره ترتد إلى الزمن الماضي و الحاضر فيما يشبه المقابلة مع سيطرة صورة موحدة راحت تدور حولها القصيـدة إنها صورة القلق و الضياع و الشعور الحاد بالاغتراب .

و نجد مثل هذه الصور التي أسميناها « بالصور المتلاحقة » أو المكتضة عند شاعر آخر وهو سليمان جوادي :

تبرعمـــت جرحـــا
تفتحـــت شوكـــا
تفجـــرت ثـــــأرًا
بمانـــــي و نــــاري
تكافأ عندي حياتي و موتـــي
تساوى لدي ، شموخي و عاري (2)

فالصور في هذه المقطوعة تتكدس تكدسا غير منطقي تفاجئ القارئ ببنائها الغريب القائم على الجمع بين المتناقض ، و الصورة بهذا الشكل ترسم لنا حالة متقدمة من الاغتراب و الوحشة التي يتنفس الشاعر في أجوائها ، كما تعكس الصورة الكلية شعور حاد بالعبثية ، فالموت و الحياة شيئان متكافئان في عرف الشاعر، و الشموخ و العار متساويان لديه أيضا ، فما جدوى الحياة ؟!

و إذا انتقلنا إلى الشاعر مصطفى محمد الغماري وجدناه يعمد إلى تكديس الصور إلى درجة الابهام في بعض الأحيان :

و ينتحر اخضرار اللحن
يا قدري
يموت براحتي و ترى
فتبكيه
تواشيح الحنين المر

---

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 143 .
(2) سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ ، ص ، 61 .

تعصرني لتسقيه
بقايا من كروم الضوء يشرب شوقهن غدي
و يمعن في ... أبعادها أبدي
أيا قدري
إذا انتحرت أغاريد الضياء الرطب
وامتدت ليالي اليأس من حولي
وضج الـــدرب
يملأ مقلتي جرحا
و يشرب من صباباتي (1)

وهذا التكديس الشديد للصور أدى إلى ظهور صور غير متوقعة إن لم نقل غريبة ، إذ كيف ينتحر اخضرار اللحن ، و كيف تعصر الشاعر تواشيح الحنين المر ... ، و كيف تنتحر أغاريد الضياء الرطب .... الخ » ، إن هذا التكديس من شأنه أن يلف القصيدة بكثير من الغموض فتطالعنا صور الصدمة أو الطلقة غير المنتظرة ؛ لأن الشاعر المعاصر من أهدافه توليد المفاجأة و الدهشة ، و ذلك ما نجده في هذه القصيدة التي يصور فيها (حمري بحري)* مشكلة اغتراب العمال الجزائريين في أوربا .

يئن القطـــار
يمر لفيف الأماني عجافا
يعانقه الاغتراب
وتصد أ كفـــاه ،
و الوشم فحــم
تمر السنـــون
يجيئ الحنـــين
و يفتح للذكريات البعيدة ؛
جســرا و بابا
و يشتاق صوتا بعيدا
يناديه « بابا » ! ...
ذراعاه خيـــط ،
وعيناه حفـــرة
يكح ... يكخ ...
مناجم لوران « آه » ... ،

(1) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص : 97 ، 98 .

* من مواليد 13 / 03 / 1947 سور الغزلان من مؤلفاته الشعرية ما ذنب المسمار يا خشبة ، أجراس القرنفل .

لماذا تشح ... تشح ؟! (1)

و قد حرص الشاعر - في هذا النص - إلى جانب تراكم الصور على توفير إيقاع موسيقي سريع متدفق يسهم في الايحاء بتلاحق الصور ، صورة إثر صورة ، دون فواصل أو علامات وقف ، حتى لتبدو القصيدة كلها صورة واحدة تنساب أجزاؤها انسياب المياه في الجداول بشكل متصل سريع و دون انقطاع ، و قصيدة « الأصنام » (2) لأحمد حمدي خير مثال على ذلك فصورها تنساب مع انسياب المشاعر التي أفلتت من رقابة العقل الواعي ، من جراء الخطب الجلل الذي أصاب هذه المدينة :

كانت الساعة الواحدة
عندما رقصت في الحديقة أشجارها
و السماء اكفهـــرت ،
و خرت من المنــــزل
الشرفـــة الواقفـــة
رقصت رقصة قاتلـــة
لا تقـــل
كانت الأرض مجنونـــة
و الجبال التي رجرجت
و الطريق التى انفجرت
تقف الآن شاهـــدة (3)

و لما كان الخطب عظيم ، و المصاب جليل ، لم يستطيع الشاعر كبح جماح عاطفته المتأججة ، و أصابه ذهول كبير يظهر ذلك في هذا السيل من الصور المتلاحقة التي تكدست في النص دونما ترابط أو تنسيق ، و لعل ذلك راجع إلى نزوع الشاعر إلى التداعي بسبب عدم القدرة على السيطرة على العاطفة من جهة و من جهة ثانية بسبب الكارثة العظيمة ، « الزلزال » الذي ضرب هذه المدينة الآمنة الهادئة ، فتركها أطلالا تنعق فيها الغربان ؟! .

يشهد على ذلك الحديقة التي رقصت أشجارها ، و السماء المكفهرة و الشرفات المنهارة التي رقصت رقصة مجنونة و الجبال التي رجرجت و الطريق التي انفجرت كل ذلك يقف شاهدا على الخراب و الدمار ! .

و مما سبق نستنتج أن للتداعي دورا هاما في عملية التوليد الفني ، و لا نقصد هنـا

---

(1) حمري بحري : ماذنب المسمار يا خشبة ، ص 112 .

(2) الاصنام : مدينة تقع جنوب غرب العاصمة ، تعرضت إلى زلزال مدمر في اكتوبر1980 ، و تسمى حاليا بالشلف نسبة إلى نهر يقع بالمنطقة .

(3) أحمد حمدي : تحرير ما لا يحرر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 ، ص 65 .

تداعي الكلمات ، و لكن نعني تداعي الايحاء في الصور الفنية المتوالية ، مما يتيح للنص أبعادا دلالية غير محدودة ، و يجعله دائم العطاء و في جميع الاتجاهات .

4 ـ الصور الارتدادية (صور الطفولة) :

تكثر في تجارب بعض الشعراء هذه الصور التي نسميها (الصور الارتدادية) ، و فيها يعود الشاعر لواقع قديم يتصل بحياته في زمن الطفولة ، « و لاشك في أن عالم الطفل مما يجذب اهتمام الشعراء و يستقطب عواطفهم لما يمثله الطفل ، والطفولة من معاني الدهشة و البراءة و الطهر و الألفة ... فالطفل يجسد حلم الفنان في العودة إلى زمن الامتلاء والغضارة ، و الحرية اللامحدودة » (1) .

لذلك فقد أفاد الشعراء من فضاءات الطفولة التي أمدت المتن الشعري بصور مشرقة تموج بالحرية و البراءة و النقاء كما هي الحال عند الشاعر (حمري بحري) الذي يفيد في القصيدة التالية من فضاءات ذاته الرحبة بالرجوع إلى معين الطفولة و البراءة التي أمدت الشاعر بصور بديعية الألوان كقوس قزح ، متفائلة بالمستقبل الزاهر الذي ينعم فيه بالحرية ، و يرفرف بأجنحته في الأجواء الفسيحة يقول الشاعر:

تفجر الغصن حمامات ،
و شدني الحنين ، عشبه لنبعها
راودتها عن حلمها
حاصرني النخيل ؛
و صوتها الجميل
تلملم الفجر عصافيرا تحط في يدي
قبلتها ... ! (2)

« فالصورة هنا قد افلتت من ذاكرة الحلم أو من زمن الطفولة مقترنة بفضاءات الريف النقية ، و إحساس رومانسي بالأشياء ، كما في صورة « عصافير تحط على راحة اليد » فهي مرتبطة بأحلام طفولتنا الأولى حين نرى الطيور فتراودنا الرغبة في الطيران ، وممارسة الحرية بغير حدود » (3) ، و كما يعزف الشاعر على وتر الطفولة نراه يعزف أيضا على وتر الأمومة يقول الشاعر :

---

(1) عثمان حشلاف: " الصورة و الرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي " ، ص 27
(2) حمري بحري : ما ذنب المسمار يا خشبة ، ص 18 ، 19 .
(3) عثمان حشلاف : " الصورة و الرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي " ، ص 146 .

قمر مشلول يجلس في العتبة
و الباب - أيا أمي - جرح يغفو
و أنا ثمل
أتدحرج بين الحلم ، و بين سلاسم ذي العقبة
و الحزن عميق
و الجرح عميق
و الحلم دليل طريق (1)

في هذا النص ، يستخدم الشاعر صورا متناقضة : القمر ، الجرح ، الحلم ، الليل ...الخ » وهو بذلك يحاول إبراز التناقض الموجود في الحياة و عندما لا يقدر على المواجهة يلوذ باحضان الأم « أيا أمي » في صورة نداء يحمل دلالة الاستغاثة و الرجاء .
و يستهل الشاعر قصيدته الثانية « السنبلة الحامل » بالتوقيع على وتر الأمومة ، ونبعها الفياض أيضا :

يورق الجرح على جبهة أمــــي !
مطرا يرقص في القلـــــــب
شجرا يغفو على جيد الجداول
أنظروا ما أروع الجــــــرح
الذي يزهر في الـــــــدرب
فلماذا لانحب الزرع و النهر !...
لا نحب الورد و النــــهر ... !
لا نحب المرأة النــــهر .. ! (2)

- و تستمر القصيدة في هذا التوهج و الانسياب كحلم أثيري ممتع :

ارتدى الحقل زنابق ...
و مضى يغزل خيط الشمس " برنوسا "
عانق الأحـــــــلام
و النهر المراهـــــق (3)

و تتجلى قدرة الشاعر في السيطرة على أدواته الفنية و في المقدمة الصـــورة التي

(1) حمري بحري : ما ذنب المسمار يا خشبة ، ص 09 .
(2) المرجع نفسه : ص 13 .
(3) المرجع نفسه : ص 15 .

رغم بساطتها جاءت مشحونة بحرارة الوجدان ، و وهج المشاعر ، خاصة في المقطع الأول الذي يعبر عن النظرة الرومانسية للطبيعة ، و كيف أنها تكتسب ألوانها الزاهية أو القاتمة بحسب الحالة النفسية ، فتصبح الطبيعة ذات دلالة ، ذات مغزى ، إذ ترتبط بأحلام الطفولة التي تنشد الدهش ، و تمتطي المستحيل « فالمطر يرقص في القلب و الشجر يغفو على جيد الجداول ، و الحقل يرتدي زنابق ، و يغزل خيط الشمس برنوسا ...... » .

و الحق أن هذه الصور « صور الطفولة » لا يمكن أن تفارق ذات أي شاعر أصيل - الأصالة هنا بمعنى الصدور عن الذات - فالطفل ببراءته و دهشته أمام الأشياء ، و إيمانه بحقيقة ما يمثله لا وعيه من صور ، و توهج شعوره يلتقي مع الشاعر ، و عليه فالشاعر والطفل يمثلان عودا إلى الحياة البدائية ، حيث كان الكون يعيش وحدة صوفية لا تعرف المتناقضات هذا ما يظهر عند الشاعر (عمار بو الدهان) في هذه القصيدة التي يسترجع فيها ذكريات الطفولة و الصبا :

و من ذا الذي يستعيد زمان طفولته و الحنين إلى
زمن الحب ؟ من ذا الـــذي يتنســم طعــم
حليب الأمومة في فمــه و يعانـــق سوسنـــة
الحقل يطل الربيع و يزهر حقل يغازه الاقحوان ؟
أعـــود إلى البحـــر ، منطلقـــي البحــر (1) .

فالشاعر يحلم بزمان الطفولة ، يحن إلى زمن الحب ، يحن إلى طعم حليب الأمومة ، وأزهار الربيع ، يحن إلى البحر منطلقه الأول .

و الصورة الطفولية عند بو الدهان ذات بعد تفائلي نلمس ذلك من خلال المقطع التالي:

و تبدو مرابع ذاك الصبا المتوهـــج
و الشجر المتناغم ... ، سرب القطـــا
لا يهاجر ، يغدو مع المدلجين ، أشــــم
نسيم الصبابة ، ها قد تجمع حـــول
أنين المزامير أطفال قريتنا و الرعاة ،
عبير الطفولة يغسل وجهي ، فمـــن
ذا الـــذي لا تقاتـــلـــه أغنيـــات
الطفولة حين يبرعم في القلب جرح (2) .

و نشير هنا إلى أن العودة إلى الطفولة تمثل نوعًا من الهروب من الواقع المألوف الذي يتجسد عند بعض الشعراء في صورة المدينة و قد يكون الدافع للاهتمام بالمدنية «دافع خارجي جاء نتيجة لتأثر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربي ، و بقصيدة

---

(1) عمار بو الدهان : معزوفة الضما ، ص 97 .

(2) المرجع نفسه : ص 98 .

(الأرض الخراب) لإليوت على وجه الخصوص ، بما يشيع فيها من نقمة على وجه الحضارة الحديثة ، و ما أحدثته من تمزق للنفس الانسانية ، و للعلاقات الانسانية التي تربط بين الناس » (1).

إلا أننا نحسب أنه و على الرغم مما يقال بهذا الشأن ، فإن توظيف الشعراء المعاصرين لصور المدينة يتعدى حدود التأثر السلبي إلى التفاعل الحي . « فلو لم يكن لهذا الموضوع وقع معين في نفوسهم ، و ما لم يكن له كيانه البارز في واقع الحياة التي يمارسونها ما ظفر منهم بهذه العناية الفائقة ... لابد أن ظروف الحياة التي يمارسونها و الاطار الحضاري الذي يعيش فيه شعراؤنا المعاصرون ، وواقع التجربة التي يعانيها هؤلاء الشعراء هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى الاهتمام » (2) ، فأغلب هؤلاء الشعراء عاشوا مرحلة الطفولة في القرية (الريف) ، ثم انتقلوا إلى المدينة فبرزت نتيجة لذلك صور التناقض بين هذين النمطين من الحياة .

حياة الريف # حياة المدينة

و لعل هذا التناقض برز بحدة بسبب عدم قدرة الكثير من الشعراء التأقلم و التكيف مع حياة المدينة الخانقة « المدينة الوهم » كما يسميها (إدريس بو ذيبة) *

تئن الرياح بأقصى المدينة
و للموت عندك طعم الوثن
ببابك يجتمع الفقـــــراء
ليقتسموا الأنس و السوسن (3)

و للعلم فإن بوذيبة نشأ في قرية جميلة (بين الوديان) تمتاز بمناظرها الطبيعية الخلابة، إلا أنه حرم من هذه الطبيعة التي نشأ و ترعرع فيها بسبب انتقاله إلى المدينة وضياعه بعد ذلك عبر دروبها الملتوية و شوارعها المزدحمة و أحيائها الخانقة و بناياتها العالية التي تحجب أشعة الشمس ... « كل هذه الأشياء لعبت دورًا حاسما في تشكيل شخصية الشاعر (إدريس بوذيبة) ، و القارئ لديوانه البكر « أحزان العشب و الكلمات » تستوقفه بقوة هذه الشخصية بخصائصها و فرادتها ، و هي ترسم في تداعياتها و تجلياتها الشعرية متوهجة أكثر بالحزن ، و المكابدة و الانشراح الذاتي المؤلم .. » (4).

---

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 326 .

(2) المرجع نفسه : ص 326 .

* من مواليد 27 / 11 / 1951 بقرية بين الويدان ولاية سكيكدة من أعماله الشعرية ديوان أحزان العشب و الكلمات ، إتحاد الكتاب الجزائريين .

(3) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، مطبوعات إتحاد الكتاب الجزائريين دون تاريخ ، ص 26 .

(4) رشيد فيلالي : " إدريس بوذيبة شاعر يزرع حقول البهاء " جريدة الأصيل ، ع (21 / 09 / 1994) .

و إطلالة سريعة على القاموس اللغوي المستخدم في الديوان تؤكد لنا ذلك ، حيث يكرر الشاعر جملة من الألفاظ نذكر منها : « القلب الدمعة ، الجرح ، الحزن ، الدم ، الرماد ، النار و غيرها ... » .

و لكن بالرغم من ذلك لا يكف الشاعر عن التفاؤل ، و العزف على أوتار الحلم و الطفولة حيث الحرية و الحب و الجمال ، و عالم الطفولة « عالم فني بطبعة ، ففيه يعم صفاء البراءة ، و ينتشر الود ، و يورق الطموح و تنبع الأحلام ... » (1).

يقول (عياش يحياوي) * في حوار أجري معه بجريدة الجمهورية :
« إن طفولتي هي أعظم قصيدة أطمح إلى كتابتها ، و في نظره الطفولة هي أعظم خزان يستقي منه الشاعر عصارة تجاربه الابداعية » (2).

و المتمعن في ديوانه « تأمل في وجه الثورة » يدرك بلا شك مدى تعلق الشاعر بعالم الطفولة في قصيدة : الغرباء طلع و انفجار :

رغم ترحال الحقـــول الغجريـــة
واغتراب النبـــض و الأنفـــاس
رغم الوطن الضائـــع في الأوطـــان
أنا الرعد الذي يأبى سوى عرس الهوية
* * *
العصافيرتناديني رفيـــق الأبـــد
الشماريخ تناديني رفيـــق الأبـــد
سألونـــي مـــن تكـــون ؟
قلت : طلع وانفجار في مرايا بـلدي (3)

و القصيدة في مجملها تصور ثورة جياشة على وضع ساكن ، فضل أصحابه صراخ الأطفال على صيحات الأبطال ، وآثروا شعارات الرفض و حماسها على دوي الطلقات ونيرانها » (4) ، هذا ما نفهمه من القصيدة بصورة إجمالية ، أما عن السمة الطفولية في النص فتظهر في عدة صور منها صورة « العصافير تناديني رفيق الأبد » ، فكلمة (عصافير) تحمل دلالة البحث عن بر الأمان ، البحث عن الخلاص و الافلات من الواقع الموبوء ؛ واقع الكبار بنفاقهم و تقاعسهم عن القيام بالواجب ، بل إن الشاعر يعلق كل آماله على هؤلاء الاطفال ، و يجعل منهم وسيلة لكشف زيف الكبار .

---

(1) شايف عكاشة : مدخل إلى عالم الشعر المعاصر في الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1988 ص 87 .
* من مواليد : 1957 م بولاية المسيلة ، من أعماله الشعرية ديوان (تأمل في وجه الثورة) .
(2) حوار مع الشاعر ، جريدة الجمهورية ع366 ، (11 / 03 / 1985) .
(3) عياش يحياوي : تأمل في وجه الثورة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 ، ص 32 .
(4) شايف عكاشة : مدخل إلى عالم الشعر المعاصرفي الجزائر ، ص 87 .

الأمس و لّى .. و الغد الأطفــال
لم تبق للقيم الخراب ظـــلال
... لا مجد إلا أن تعانقه البـــرا..
ءة ... ينتشي في غرة الأطفال (1)

و هكذا نجد السمة الطفولية لا تكاد تفارق هذه التجارب الشعرية بإيقاعات حزينة ، وذلك لكونها تمثل البديل لهذا الواقع ، و لعل لجوء الشاعر الجزائري لهذه السمة يمثل محاولة لبعث الذاكرة الجمعية في محاولة لاقتناص لحظة هاربة من أمسنا الطفولي الملون بألوان قوس قزح .

---

(1) عياش يحياوي : تأمل في وجه الثورة ، ص 39 .

5 ـ الصور الإشراقية الصوفية :

المتأمل لتجارب الشعر الجزائري المعاصر ، يجد بلا شك هذا النمط من الصور الاشراقية التي تخترق الحواجز و الحجب لاستشراف آفاق ماورائية لا يخفى على كل باحث متمعن جذورها الصوفية الاسلامية و في تعريف الصوفية يقول (زكي مبارك) : « التصوف هو كل عاطفة صادقة متينة الأواصر ، قوية الأصول ، لا يساورها ضعف ، و لا يطمع فيها ارتياب » . (1) .

و يقول الحسين النوري و هو من متصوفة القرن الثالث الهجري : « ليس التصوف رسماً و لا علماً ،و لكنه خلق ، لأنه لو كان رسمًا لحصل بالمجاهدة ، و لو كان علما لحصل بالتعليم ، و لكنه تخلق بأخلاق الله » (2) ، و من هنا فإن تجربة الصوفي هي : « تجربة ذوقية ، تجربة عاطفية و انفعالية ، و ليست تجربة عقلية ، وليست تجربة نظريات فلسفية »(3) .

من كل ما سبق نقول إن المتصوفين هم الذين صفت أرواحهم ، فالتصوف إذاً « مشتق من الصفاء لا من الصوف كما يدعي معظم المستشرقين. . . و هذا الصفاء لا يتحقق إلا إذا فنيت النفس جملة عن صفاتها و رغباتها و شهواتها »(4) .

و قد عرفت الصوفية قديما بأنها حركة دينية مما أدى إلى توجيه نظر الدارسين إليها على أنها تمثل وثيقة تختصر جملة الآراء و المعتقدات الصوفية ، و هذا يوضح ـ كما يقول أدونيس ـ « بؤس القراءة النقدية للصوفية ، و بؤس فهمها ، و يوضح بعامة بؤس المستوى النظري المعرفي عند دارسي الثقافة العربية » (5) .

و الحق أن التجربة الصوفية ليست مجرد تجربة في النظر ، و ليست مذهبا دينيا فحسب ، و إنما هي أيضا تجربة في الكتابة « لقد استخدم الصوفيون في كلامهم على الله والوجود و الانسان ، الفن ، الشكل ، الأسلوب ، الرمز ، المجاز ، الصورة ، الوزن و القافية ، و القارئ يتذوق تجاربهم و يستشف أبعادها عبر فنيتها ، و هي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها ، معتمدا على ظاهرها اللفظي ، بعبارة ثانية يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها ، فالاشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس » (6) .

ما يمكن فهمه من هذا الكلام أن اللغة الصوفية لغة شعرية رمزية ، و رمزيتها تكمن في أن كل لفظة تكتسب محمولات جديدة بمجرد توظيفها فى التجربة الصوفية ، و هى بذلك تخلق عالمها الخاص ، يقول الدكتور إحسان عباس : « إن هذا الميدان خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر و فرديته ، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا ، ليعيش آلامه التي هي نفسها

---

(1) زكي مبارك : التصوف الاسلامي في الأدب و الأخلاق ، ج 1 ، المكتبة العصرية ، بيروت دون تاريخ ، ص 16 .

(2) محمد جلال شرف : دراسات في التصوف الاسلامي ، دار النهضة العربية ، بيروت 1984 ، ص 199 .

(3) سامي خرطبيل : أسطورة الحلاج ، دار ابن خلدون ، بيروت 1979 ، ص 60 .

(4) محمد جلال شرف : دراسات في التصوف الاسلامي ، ص 200 .

(5) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص 15 .

(6) المرجع نفسه : ص 23 .

آلام المجتمع بوجود مأساوي » (1) ، و لكن بما أن الأشياء لا تظهر للشاعر كما هي في الواقع و إنما تبدو له من خلال ذاته و انفعالاته فقد « ظلت الذات المبدعة نقيضا دائما ملازما لواقعها بما هو واقع مرئي ثابت لا يتغير ، مما ضاعف لديها الشعور بالقصور ، وضيق الرويا ، الأمر الذي أفضى بها إلى البحث عن ملاذ روحي تعوض به إحباطاتها و انهزاماتها »(2) ، و قد تمثل ذلك الملاذ في « الرؤية الصوفية » التي لجأ إليها الشاعر في محاولة منه للافلات من عالم المحسوسات و التسامي إلى عالم المثل العليا « أملا في الخلاص ، و بحثا عن المعادل الوجداني لكياناتهم المفعمسة بالسمو و الامتلاء » (3).

و هنا تقع الصوفية في تماس مع الشعر باعتبار أنه تعبير عن التجارب الروحية ، و محاولة للكشف عن المطلق ، و لعل هذا ما أراد الشاعر عبد الله حمادي التعبير عنه في قوله :

الشعر وثب على سرج لأقمار
و طول شوق إلى استنطاق أفكار (4)

« لقد أراد الخطاب الصوفي أن يتوغل بالوعي الانساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة و ماديتها و حطتها ، و أن يخلص الأنا من سجنه و يخرجه من هشاشة الواقع ويحلق به في سماوات المطلق اللامتناهي ، بغية تجديد النبض الروحي ، و ارتقاء أعلى موجات الصعود نحو المتعالي » (5) ، و بذلك تؤسس التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر للحل الفردي لتعاسة الواقع ، و بؤس الحياة من خلال فعالية الواقع و رفضه و مجاهدته ، يتجلى ذلك في شيوع معاني الحزن ، و الاحساس بالغربة ، والظمإ النفسي لمعانقة المطلق في المتن الشعري ، و بما أن الرؤية العادية للأشياء لا تصل إلى إدراك المطلق كان على الصوفية أن تسلك مسلكاً آخر هو مسلك الحدس (Intuition) و الذي ينشأ كما يقول (برجسون) : « نتيجة لاتحاد مباشر بين الذات و بين الموضوع الذي تشغله فإذا وقع هذا الاتحاد فإنه يتبلور في حدس . . . فثمة نوع من وحدة الوجود الروحية تضمنا إلى سائر الكائنات الحية و غير الحية ، غير أننا لا نمارس الشعور بهذه الوحدة إلا في ظروف خاصة ، و البعض القادر على ذلك تقوم قدرتهم على أساس فطري (6).

و الكتابة في مثل هذه الحال تكون « غامضة بالضرورة ، بل هي غير قابلة للقراءة بالنسبة إلى الأشخاص الذين ألفوا برودة العقل و برودة الوضوح . . . الكتابة هنا هزة

(1) نقلا عن د . عبد القادر فيدوح : الرؤيا و التأويل ، دار الوصال ، الجزائر 1994 ، ص 51 .

(2) المرجع نفسه : ص 52 .

(3) المرجع نفسه : ص 53 .

(4) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 216 .

(5) عبد القادر فيدوح : الرؤيا و التأويل ، ص 56 .

(6) مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الادبي ، دار المعارف ، بيروت 1959 ، ص 204 ، 205 .

كـيـانيـة ، أو زلزال في اللامـرئي ، يزلزل بـرودة المرئي ، إنهـا كـتـابة بالأعـصـاب ، والارتعاشات و التوترات الجسمية و الروحية كتابة بالشهيق و الزفير ، كتابة انبهار ، كتابة يأس على حدود الأمل ، و أمل على حدود اليأس » (1).

و رغم ذلك فإننا لا نجد أية مجانية في هذه الكتابة ، إذ تظل مرتبطة بغايتها المتمثلة في الكشف و سبر أغوارالكون.

و لقد تفطن الشاعر الجزائري لهذه الطاقات الفنية التي تزخر بها الصوفية ، فراح يغرف من ينبوعها الفياض ، كما نجد عند الشاعر مصطفى محمد الغماري ، و تصوف هذا الأخير إحساس مستمر بالنفي و الغربة ، و شوق إلى الوصال ، مع ثورة متأججة في نفس الشاعر تبحث عن المنفذ للانفجار ، يقول الشاعر :

أنا المجنون يا ليلـــى
و أنت الجن و السحـــر
أنا الساري بليل الحـــز
ن لا شفق .. ولا فجـــر
و ياليلى الهوى العـذر
ي .. شوقي راعف غمر
على وادي القرى لبيت
لما هاجني الذكـــر (2).

و يبدو الشاعر في هذا النص عاشقا ولهانا يكاد يذوب حزنا على الفراق على طريقة العذريين حينا ، و يبدو حينا آخر صوفيا متهجدا في حضرة المحبوب ، و هنا نلاحظ أن الشاعر يوظف رمز المرأة (ليلى) للدلالة على الحب الالهي ، و هذا يحيل الصورة الحسية « على عرفانية صوفية تمزج تيار العاطفة و تيار العقل ، و توحي بالجمال متجليا في طابع جلالي ، و بالجلال ظاهرا في طابع جمالي » (3).

و لقد التزم الشاعر بالتقاليد الفنية المرعية لدى المتصوفة في رموزهم و تلويحاتهم التي يهيمون فيها بتراكيب تبدو من حيث بناؤها الخارجي ذات سمة حسية خالصة ، لكنها تتجاوز المحسوس في حركة تبادلية صوب المعاني بوصفها تجليات ينكشف فيها الحـــب الالهي في شموله و تجرده » (4).

و هذا الموقف من الشاعريذكرنا بذلك الشوق الصوفي المتأجج الذي نجده عند أقطـاب

---

(1) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص 58 ، 59 .

(2) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 131 .

(3) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ط 3 ، دارالاندلس ، بيروت 1983 ، ص 207 .

(4) المرجع نفسه : ص 171 .

الصوفية المشهورين كابن الفارض و ابن عربي و رابعة العدوية* . . . و غيرهم » ، إنه الشوق الأبدي الذي يدفع إلى الرحلة و السفر نحو أقاصي الذات الانسانية ، يقول الشاعر :

أسافر فيك يا سفـــــــري
و يا همي . . و يا ألمـــــي
و أوغل فيك . . أحمل قصّتي
الخضراء ملء دمـــــــي
تسافر فيك أسمار الليالـــي
السمر . يا حلمـــــي (1)

من خلال القراءة الأولى لهذا النص يتبين لنا ذلك الجيشان العاطفي « الذي هو من مميزات هذه المجموعة يتجلى بكيفيات ملموسة في هذه النزعة التي أسميها نزعة صوفية .. فهو لصدق عاطفته يذوب عشقا في حب ليلاه ، و يفنى فيها فناءً كليا » (2) ، و هناك خاصية للفناء من الناحية السيكولوجية يذكرها الصوفية ، و هي ذهاب الحس و الوعي ، فلا يعود الصوفي يحس بشيء من جوارحه و لا بنفسه و لا بالعالم الخارجي »(3) .

يقول (القشيري) في ذلك : « و إذا قيل : فنى عن نفسه و عن الخلق ، فنفسه موجودة و الخلق موجودون ، و لكنه لا علم له بهم و لا به ، و لا إحساس و لا خبر ، فتكون نفسه موجودة ، و الخلق موجودون ، و لكنه غافل عن نفسه ، و عن الخلق أجمعين ، غير محس بنفسه و بالخلق » (4) .

فالشاعر إذاً يوغل و يفنى في « قصته الخضراء » و هي العقيدة الاسلامية هروبا من الألم الذي هو « نصيبه من خيبات العالم المتكررة حين يتم إحباط الأنا في مواجهـــــة

---

* و قد وجه الصوفية عواطفهم وجهة خاصة و تعالوا عن حب المخلوقين إلى حب الخالق سبحانه و تعالى ، فهاموا في ملكوت من السمو لا يتناهى ، و على رأس هؤلاء المحبين (رابعة العدوية) القائلة :

أحبك حبين حب الهـــوى	و حب لأنك أهل لـذاكـــا
فأما الذي هو حب الهـوى	فشغلي بذكرك عمن سواكـا
و أما الذي أنت أهل لـــه	فكشفك للحجب حتى أراكـــا
فلا الحمد في ذا و لا ذاك لي	ولكن لك الحمد في ذا و ذاكا

- راجع . أبي حامد الغزالي : إحياء علوم الدين ، ج 4 ، طبعة الحلبي 1348 هـ ، ص 302 .

(1) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 121 .

(2) محمد ناصر : " القيمة الشعورية في ديوان أسرار الغربة " ، الشعب ، عدد 5100 .

(3) أبو الوفا الغنيمي التفتازاني : مدخل إلى التصوف الاسلامي ، ط 3 ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة 1988 ، ص 110 .

(4) القشيري عبد الكريم : الرسالة القشيرية ، ت . عبد الحليم محمود ، و محمود بن الشريف ، ط 1966 ، ص 37 .

انكسارها الناتج عن عجز أو تراجع عن المواجهة » (1)، و لذلك يحاول الشاعر - كما هي الحال عند الصوفية - تخطي عالم المحسوسات، و اعتلاء عوالم الروح بكل تجلياتها، ووسيلته إلى ذلك الرؤية بالوجدان و القلب من أجل معانقة مبادئ التمرد و الثورة على الواقع الانساني بوصفه ممارسة يومية « روتينية » خالية من التعبير الوجداني، و هذه الثورة * لم تكن وليدة نزوة عابرة « بل هي وليدة أزمة روحية و فكرية شكلت صدمة للواقع و الانسان و حركت فيه بواعث الرغبة في التغيير و تنقية الذات مما علق بها من شوائب، و ما اختمر فيها من مبادئ ثابتة و مسلم بها » (2)، و قد عبرت الصوفية عن هذه الرغبة المتأججة على لسان (جلال الدين الرومي) الذي يقول :« إن الهواء الذي أنفخه في هذا الناي نار، و ليس هواء، و كل من ليست له هذه النار فليمت » (3).

و إذا عدنا إلى شعر الغماري وجدنا هذا الحس الصوفي الثوري يتمثل في شعره تمثلاً واضحا، و لنقرأ له هذه المقطوعة للوقوف على هذه الظاهرة :

يلوكني ألمي . . يا أمي . . يدميني
فأجعل الحزن بعضا من تلاحيني
أرنو . . و أبحر في الأبعاد . . ضامئة
سفائني . . و بحار الشوق تقصيني
أنا المسافر . . يا شوقي و يا أملي
و إن تدجّى الأسى - هيهات - يثنيني
زادي . . شريعتي الخضراء تطعمني
و من كرومك يا رباه تسقيني (4)

و يمكننا القول إن الحدس الابداعي يستوعب الأبعاد و الآفاق العميقة في الذات، مشكلا بذلك أفقاً تتحد فيه الذات بالموضوع، لتشرق على الواقع ثورة متأججة تدفع للتغيير، و تظل صوفية الشاعر صيحة تصوغ من آلامها كيانا جوهريا أصيلا هو العقيدة الاسلامية و الشريعة السمحة، التي تظهر في صور متوشحة بدلالات لونية مختلفة، يحتل اللون الأخضر فيها المكانة الأولى : « زادي شريعتي الخضراء تطعمني ».

---

(1) عبد القادر فيدوح : الرؤيا و التأويل، ص 53، 54.

* ذهب بعض الباحثين إلى ربط الواقع الراهن ببعض مفاهيم الصوفية القديمة حيث يقولون : «إن الصوفية لعبت دورا ثوريا يتسم بالاحتجاج و يمثل حالة اللانصياع الاجتماعي أمام القائم السياسي ».

- راجع . محمد مصطفى هدارة : " النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث " . فصول عدد 4 / 1981 .

(2) عبد الاقدر فيدوح : الرؤيا و التأويل، ص 65 .

(3) راجع . محمد مصطفى هدارة : " النزعة الصوفية . . . " فصول عدد 4 / 1981 .

(4) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة، ص 55 .

و يتحول اللون الأخضر إلى سمة في القصيدة الغمارية للدلالة على العقيدة الاسلامية . زاد الشاعر الوحيد في دروب الألم و الحزن .. .

و إلى جانب استعارة هذه الأجواء الثورية ، استعار الشاعر قيماً صوفية أخرى للإيحاء بروحانية التجربة الصوفية ، و فناء الشاعر فيها ، من ذلك استخدام رمز (الخمرة) :

« و من كرومك . . يا رباه تسقيني » .

و للخمر وضع خاص في تراث الصوفية الأدبي ، فهي لديهم تعتبر رمزا من رموز الوجد الصوفي ، و الحب الإلهي « لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال (1) الوجد (2) و السكر المعنوي ، و الغيبة (3) بالواردات (4) القوية »(5) يقول مصطفى محمد الغماري :

عانقت في الأسحار أروع آيـــة
يمتد في خطراتها إيحــــــاء
تتواثب الأضواء عبر عبيرهــا
و عبيرها نار تفور . . و مـــاء
سكر المواجد تغبق كرمهــــا
ألم الهوى . . لا شهوة حمراء (6) .

يقول (عبد الرزاق الكاشاني) و هو من صوفية القرن الثامن الهجري في مقدمة شرحة للتائية الكبرى إن « السكر دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة . . و تسمى هذه الحالة سكرا ، لمشاركتها السكر الظاهري في الأوصاف المذكورة » (7) ، فالخمر و السكر « رمز على المحبة الالهية بوصفها أزلية قديمة منزهة عن العلل مجردة عن حدود الزمان و المكان ، و هذه المحبة في الأسرار العرفانية هي التي بواسطتها ظهرت الأشيـــاء و تجلت الحقائق ، و أشرقت الأكوان ، و هي الخمر الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة فانتشت و أخذها السكر ، و استخفها الطرب » (8) .

---

(1) الاحوال : هي المواهب الفائضة على العبد من ربه ، إما واردة عليه ميراثاً للعمل الصالح المزكيّ للنفس المصفى للقلب ، و إما نازلة من الحق امتنانا محضا »

- راجع عبد الرزاق الكاشاني : اصطلاحات الصوفية . تحقيق . محمد كمال ابراهيم جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981 ، ص 26 .

(2) الوجد : « ما يصادف القلب من الأحوال المغيبة له عن شهوده ».

(3) الغيبة : « غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لشغل الحسّ بما ورد عليه » .

(4) الوارد : « ما يرد على القلب من الخواطر المحمودة من غير تعمل » .

- راجع .ابن عربي : اصطلاح الصوفية .ط1 . مطبعة دائرة المعارف العثمانية 1948 ، ص 5 ـ 7

(5) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 363 .

(6) مصطفى محمد الغماري : أغنيت الورد و النار ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1980 ، ص 117 ، 118

(7) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 344 .

(8) المرجع نفسه : ص366

هناك إذًا تكافؤ في لغة الشاعر بين بنية حسية (مادية) و بنية عرفانية مرموزة ، بحيث لا يبقى من الخمر إلا اسمها و ما يوحي به من سكر وانتشاء ، فتصبح البنية العميقة لهذه اللغة تدل على الحب الالهي الذي يشتعل نارًا، و يتأجج لهيبًا في نفس الشاعر فيزداد شوق المحب و حنينه إلى العرف الأقدس ، و في الأبيات السابقة نلاحظ مدى تعلق الشاعر بهذا الهوى و الحب الذي يؤلمه ، و لكن الشاعر يتمسك ، و يصر عليه ليواجه «شهوة حمراء» يقصد الإلحاد و الشيوعية في مقابل الشريعة الإسلامية .

« و هكذا يدخلنا الشاعر في نسيج لغوي منكشف من حيث الدلالات الخارجية ، و التركيب الظاهري للصور ، مبهم ملتف بالغموض ، من حيث القصد اللامباشر » (1) ، و على هذا النحو نقرأ هذا المقطع :

ما كنت يا رباه أهوى زهرة
لولاك ... ما طابتْ لي الصهباء
الموت إلا في هواك جريمة
و الشعر إلا في هواك هراء
العشق يا مولاي كرم أخضر
تنثال ـ إذ يتعطر ـ الأضواء
فيه مواسم بالوصال كريمة
و لكم يعز على المريض دواء (2)

بعد القراءة نجد لهذه القصيدة نسقًا صوفيًا خاصًا ، و تعابيرها تمتزج بتلك الألفاظ التي تتداولها حلقات الذكر ، و كتب المتصوفة ، فهي صبابة و هوى ، و تسابيح ، ووجد ، ولكن هذه الصوفية ليست بالصوفية المعهودة ، التي هي وسيلة للمعرفة لبلوغ المقامات العلوية ، و إنما هي صوفية تحمل حلمًا أرضيًا يطمح لاسعاد البشرية ، و لا ينبغي أن نفهم من الحلم هنا أنه يحمل تعارضًا مع الواقع ، فالفوز بالحلم لا يبلغه إلا أولئك الذين امتلكوا الرغبة القوية في تجديد واقعهم و خلق حياتهم خلقًا جديدًا ، كما يبدو في قصائد ديوان «قصائد مجاهدة » حيث نلتقي مع الغماري متصوفًا ، عاشقًا ، ثائرًا مسافرًا في خارطة الكون :

غمست في الألم اللوزي شرياني
فأفرعت في دمي أحزان أحزاني
و استمطرت في الخلاء المرّ قافلتي

---

(1) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، ص177.

(2) مصطفى محمد الغماري : أغنيات الورد و النار ، ص 122.

فانهل في الصحوة الخضراء إيماني
ما كنت لولا هواها أنتشي طربـاً
و الوصل من دونها أوهام سكـران
لن تستطيب جفوني غير خصلتها
و في دمي من هواها دفق ألحانـي
و لست أسكر إلا من هوى عطـر
يبث في خلدي .. أوتار نيسان (1)

فى هذه القصيدة يهيب الشاعر بلغة العشاق العذريين ، و بلغه السكر التى عهدناها فى شعر الخمرة ، فقد حفل النص بصور حسية متنوعة أشربت دلالات تلويحية إلى العرفانية الصوفية مثل قوله :

« و لست أسكر إلا من هوى عطر »

فالسكر في النص السابق خرج من دلالته الحسية ، فأصبح يدل على « انتشاء الصوفي بمشاهدة الجمال و مطالعة تجليه في الأعيان إنه دهشة و انبهار و حيرة ووله و هيمان تنخنس معه قوى العقل بقوة الحال المسكر » (2) ، و عندما يصل الصوفي إلى هذه الدرجة يطلق العنان لشطحاته فيعبر عن وجده بلغة مبهمة ، و ألفاظ غريبة تبرز عطش الشاعر إلى المحبة الالهية التي هي « قوام العالم و مركز الدائرة و لباب الوجود و خطاب كن فيكون ، و هي محبة أزلية قديمة منزهة عن العلل ... و هي الخمر المعتقة في أعطاف الأزل شربتها الأرواح المجردة ، فانتشت و طربت و سكرت » (3) على حد قول ابن الفارض :

شربنا على ذكر الحبيب مدامـة
سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم
لها البدر كأس و هي شمس يديرها
هلال و كم يبدو إذا مزجت نجـم
و لولا شذاها ما اهتديت لحانهـا
و لولا سناها ما تصورها الوهم (4)

هذا فيما يتعلق بصوفية الغماري ، أما الشاعر (عبد اللّه حمادي) فنجده يغرق في أجواء غيبيه من الصعب تحديدها ، يقول في قصيدته « تباعات جلال الدين الرومـي » :

(1) مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، ص95 .

(2) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، دار الاندلس ، بيروت 1982 ، ص.136 .

(3) المرجع نفسه : ص 137 .

(4) المرجع نفسه : ص 137 .

هل من دوار يثير النبض في شفتي
أو من خلاص يهز صدر أغنيتي
مازلت أكتب للأقمار من سفر
دامي التسري مع أنوار أشرعتي
عانيت منه لسان الحال في شفتي
مثل التبازي على أقباس أسئلتي (1)

من خلال هذه القصيدة تبرز لنا معالم صوفية (حمادي) و تنكشف لنا حقيقة الاشراق عنده ، فهو لا يريد فقط كسر علاقة المشبه بالمشبه به و لكنه يهدف إلى كسر علاقة الانسان بربه على طريقة (جلال الدين الرومي) أو (الحلاج) و شطحاته الصوفية ، أين تشتد المحبة و تقوى فلا يجد المحب أن بينه و بين الله فرقًا أو اختلافًا، فالعبد هو الله ، و الله هو العبد ، و مثل هذه الشطحات « هي من النوع الذي ينتظمه موضوع المحبة ، و ما ينشده الصوفي من غاية عظمى في دنياه ، و من فناء في ذات الله المنفردة بالبقاء ، و هذه المحبة هي التي يؤثر بها الحلاج الذي أعدمه أهل السنة ببغداد سنة 309 هـ لأنه ادعى - في رأي الفقهاء - اتحاده الكامل بذات الله » (2).

و من هذا القبيل نجد صوفية (حمادي) فهي دعوة لرفض الواقع الخارجي و مجافاته واستلهام العالم الباطن بوصفه قوة خفية متبصرة قادرة على إدراك الحقيقة الكامنة خلف مظاهر الأشياء ، و لذلك فالشاعر لا يجد متعة إلا في التواصل مع المتعالي (المعادل الوجداني لوجوده) ، و في المقابل عدم الاهتمام بالظاهر « هناك إذًا رغبة في مجافات الواقع و رفضه و إدانته ... و لعل هذه همزة الوصل بين الصوفية و السريالية في اعتناقهما الرفض كأس جوهري لتجربة الذات في اقتناص الكلي و تقمص المطلق » (3).

عصرت الفؤاد أيا خالقي
و حطمته فوق وهج الوتر
و كبرت في الجهر أشكو الخصام
و عانيت من لحظة المنتظر
.... رحلت على شفة للظلام
تهادت بها مغلقات الفكر
فألفيت سمع الشعور المسجى
وراء اغتراب يعاني الهجر

---

(1) عبد الله حمادي : تخرب العشق باليلي ، ص 165 .

(2) محمد جلال شرف : دراسات في التصوف الاسلامي ، ص 302 .

(3) عبد القادر فيدوح : الرؤيا و التاويل ، ص 62 .

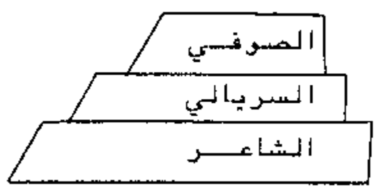
تدافع ساحله المستفيـــــــض
بقيظ العباب الرهيب الجمر
ملكت به السرّ فاستصغرتني
طيور الملا بأعلى الشجـر (1)

و الدكتور عبد الله حمادي في هذه المقطوعة يقدم صوراً تتجاوز كل الأبعاد لتحلق في سماء المطلق « رحلت إلى شفة للظلام ... » الذي لا يتصور و لا يدرك بالعقل ، وإنما يدرك بالحدس الشعوري ، « إن مثل هذا الموقف صادر عن ذات تتقرب من العالم الأسمى ، وتلتحم به لما تلتمس فيه من جدوى معاناتها ، و ما يعوضها عن فراغ الواقع و هشاشته وحطته » (2) ، و بمقدار ما ينغمس الشاعر فى الواقع نجده يرفض هذا الواقع ، فالصوفية عند هؤلاء الشعراء لا تعني العزوف عن الواقع بل هي تنغمس في هذا الواقع الذي ترفضه و هي بذلك « تجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع » (3) ، و في هذا الموقف محاولة «لوضع الشعر في موضعه الحقيقي بالنسبة لقضايا المجتمع ، حيث يتعانق الفن و العقيدة ويلتحمان في بنية موحدة .

و صوفي عصرنا لذلك ينزل إلى السوق ، إلى الناس ، يتجول بينهم ، و يتحدث إليهم ، و يبحث فيهم عن الانسان ، إنه يريد أن يحيي الجوهر في الانسان ، فيرفع المضطهد من وهدته ، و يحرر العبد من عبوديته ، و يطعم الجائع ، و يكسو العريان ، و يضـــرب يـد البطش » (4) .

و من خلال الرؤية الشعرية و الحلم الواعي يري متصوف القرن العشرين الواقع الكائن و الواقع الممكن ، و هو بذلك يخترق حجاب الزمن الآني إلى الزمن المستقبل ، فيؤدي بالنسبة لعصره دوره القديم دور النبوة » (5) .

و هنا تلتقي - كما أشرنا سالفًا - التجربة المعرفية الصوفية بالتجربة السريالية باعتبارهما مشروع واحد يهدف إلى التحرر من القيود التي تحد من حرية الانسان وانطلاقه كما يبدو في هذا الشكل :



الفناء (تعطيل الحواس)
الابداع (عالم اللاشعور)
الاستبصار (بالحدس)

---

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 168 ، 169 .

(2) عبد القادر فيدوح : الرؤيا و التأويل ، ص 62 .

(3) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 414 .

(4) المرجع نفسه : ص 414 .

(5) المرجع نفسه : ص 415 .

و نستطيع تحديد تجربة (عبد الله حمادي) الصوفية في ثلاثة محاور أساسية هي : « الحب ، الفناء ، و الاتحاد » و هي أحوال مترابطة يفضي الواحد منها إلى الآخر في التجربة الصوفية

- (أولاً) الحب الصوفي :

و يعبر (عبد الله حمادي) عن أحواله و مواجيده في شكل غنائي مستعيناً بلغة تلويحية استمدها من ديوان الشعر العربي بنوعيه العفيف و الصريح ، يقول الشاعر :

(...) سفري .. ! و ما سفري على خيط الضّيا
إلا تطاير جذوة من موقدي ،
سفري تمطط في اصطياد مودّة
سمراء تكمن في خواطر مولدي
سمراء أذبلها السواد فأومأت
بضفائر شمطاً و حرقة مشهد (1)

و الشاعر في هذا النص يمزج الرحلة (رحلة الشاعر في طلب المحبوب) « بحالة النوستالجيا الصوفية التي تتمثل في الحنين إلى الكينونة التي هي منتهي السائرين شوقاً إلى الوجود الحق ، و إلى العودة إلى المرجع و الدّال الكلي » (2) ، و هو يحدثنا عن هذه المحبوبة بشكلها الفزياني فيتذكر سمرتها ، و ضفائرها الشمطاء و نحو ذلك ... » .

و يواصل الشاعر على هذا النمط قائلاً :

و على الرّموش السمر ترشق سوسناً
متعانق الأنفاس يعبق بالندى ،
متهدل القبلات يطفح نورها
بالغيب بالاشراق ... بالمتفرّد ،
بمخالب السبع المغير على الأسى
يأبى التوسل وانتكاسة سجّد ،
بطهارة القلب المطل على الرؤى
في فيضة الهياب لحن توعدي ،
بركوبه الأقدار فوق سحابة
حبلى ببركان التحدّي المزبد (3)

---

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 183 .

(2) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 196 .

(3) عبد الله حمادي :تحزب العشق يا ليلى ، ص 185 .

و الشاعر في حديثه عن وصف المحبوب تدرج من الحسية إلى الذهنية فقد بدأت القصيدة بالتركيز على الصفات الحسية لتنتهي إلى الحب الروحي « و قد هدتنا التجارب إلى أن المحبين في العوالم الروحية كانوا في بدايتهم محبين في الأودية الحسية ، و الهيام بالجمال الالهي لا يقع إلا بعد الهيام الحسي » (1) ، فاغلب الظن أن شعراء الصوفية كما يقول (زكي مبارك) « ابتدأوا حياتهم بالحب الحسي ، ثم ترقوا إلى الحب الروحي » (2) ، و يضرب المثل بقصة ابراهيم " عليه السلام " حين رأى القمر فقال : هذا ربي ، فلما أفل قال : أنا لا أحب الآفلين .

و في هذا الاطار نأخذ هذا النموذج للغماري يقول عازفًا على وتر الحب الالهي :

حبيبتي أنت .. يا ليل انتحر أسفًا
فليس بعدك إلا الفجر مقتربًا
و من ضيائك ياسمراء .. أغنيتي
طابت .. فلملمت منك الورد و العنبا
أهواك أهواك ما برعمت قافية
إلا بحبك ما أخضل الهوى طربا (3)

و يواصل في مقطع آخر قائلاً :

مسافر أنا .. آمالي مبعثرة
لولاك .. لم يبق لي في الروح بعض إبا
مسافر أنا .. تلقاني معذبتي
و فيك يالعذاب في الهوى عذبا (4)

و الغماري بدوره يخاطبنا في هذا النص بلغة الحب الحسي تارة و العذري تارة أخرى ، يستعمله الشاعر معبراً و جسراً - إن صح التعبير - للحب الروحي الالهي ، ومما يتمم الرمز الغزلي عند شاعرنا « إهابته بالأساليب المكتملة التكوين في شعر الحب العذري ، فنجده يشير في شعره على طريقة الشعراء الغزليين إلى الرحلة التي يقطعونها ، ويجتازون فيها على ظهور الابل الضامرة ، الفيافي المقفرة ، و المفاوز الشاسعة سعيًا إلى ديار أحبائهم » (5) ، و ليست هذه الرحلة - على حد تعبيرابن عربي - سوى « القلب إذا أخذ

---

(1) زكي مبارك : التصوف الاسلامي في الادب و الاخلاق ، ج1 ، ص 248 .

(2) المرجع نفسه : ج2 ، ص 189 .

(3) مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، ص 71 ، 72 .

(4) المرجع نفسه : ص 72 .

(5) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، دار الاندلس ، بيروت 1982 ، ص 119 .

في التوجه إلى الحق » (1) فالرحلة إذًا روحية و إن اتخذت شكلاً ماديًا في النص السابق « و الواقع أن الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة ، و هم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سفرًا مضنيًا مليئًا بالمفاجئات و المخاوف في طريق موحش طويل ، قد ينتهي سالكه إلى النهاية السعيدة ، إن وفق الله و أراد »(2). يقول أحدهم : « انتهي سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم فإذا ظفروا بنفوسهم ، فقد وصلوا »(3) فغاية العمل الفني إذًا تكمن في الظفر بالنفس، و هذا يصدق على جميع الآراء و النظريات الأدبية منذ آرسطو إلى يومنا هذا ، و يتردد معنى السفر كثيرًا في شعر الغماري من ذلك قصيدة « سفر في مسافة الشوق » :

أسافر فيك يا سفري و يا همي .. و يا ألمي
و أوغل فيك .. أحمل قصتي الخضراء ملء دمي
تسافر فيك أسمار الليالي السمر .. يا حلمي (4)

وربما نجد إشارة واضحة إلى معنى الرحلة في هذا البيت للدكتور (عبد الله حمادي) حيث يقول :

الشعر وشب على سرج الأقمار
و طول شوق إلى استنطاق أفكار (5)

فالشاعر يتمطى فرسه و يرحل رحلته الطويلة التي توصله إلى أقاص لم تطأها قدم أي إنسان « و تبدأ الرحلة بعد التأهب الساكن لزورة الشعر التى لا تجيئ ، فيخرج إليه الشاعر طالبًا عطاءه ، بعد أن ينزع عن نفسه كل شارات الحياة متجردًا كتجرد الحاج إلى قدس الأقداس » (6) يقول حمادي :

رحلت على شفة للظلام
تهادت بها مغلقات الفكر
فالفيت سمع الشعور المسجى

---

(1) زكي مبارك : التصوف الاسلامي في الأدب و الاخلاق ، ج1 ، ص 59.

(2) صلاح عبد الصابور : حياتي في الشعر ، دار اقرأ ، بيروت 1992 ، ص 20 .

(3) المرجع نفسه : ص 20 .

(4) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 121 .

(5) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 216 .

(6) صلاح عبد الصابور : حياتي في الشعر ، ص 17 .

وراء اغتراب يعاني الهجر (1)

هنا أيضاً ترتسم أمامنا خريطة هجرات النفس باتجاه المصادر و الينابيع باتجاه الفيض الالهي ، حيث تتراءى المستترات ، و تنتشي الروح بمعانقة المطلق ، و الرحيل إلى الداخل وهجران الظاهر .

(ثانيا) الفنـــاء :

الصوفية لا يتحدثون عن الفناء إلا و يقرنونه بالبقاء » (2) و يلاحظ أن المصطلح الصوفي في عمومه يتميز بالتقابل الواضح ، فالسكر يقابله الصحو ، و الجمال يقابله الجلال ، و الغيبة يقابلها الحضور و الفناء يقابله البقاء ، إلى غير ذلك من مصطلحات القاموس الصوفي المتعارف عليها عند الصوفية الواصلين ، « ودلالة هذا التقابل أن التصوف كمحاولة لتأسيس وضعية روحية ينشط و يتكامل تحت تأثير ديالكتيك وجداني يتسم بتقابل الأطراف و تعارض أحوال الوجدان دون الاتجاه إلى القضاء عليها برفعها إلى تركيب يكون حداً ثالثا للمتقابلين » (3) ، و يلاحظ أيضاً أن الصوفية يضفون على مصطلح (الفناء) طابع الأخلاق و السلوك العملي « فالفناء و البقاء في أوائله فناء الجهل ببقاء العلم ، وفناء المعصية ببقاء الطاعة ، و فناء الغفلة ببقاء الذكر ، و فناء رؤيا حركات العبد لبقاءرؤيا عناية الله تعالى في سياق العلم» (4) .

و هذا التعارض بين الأحوال يجعلنا نقرر مرة أخرى أن التجربة الصوفية تنمو و تتكامل تحت تأثير حركة باطنية تتميز باستقطاب الاطراف المتقابلة » (5) .

و في شعر حمادي نزوع دائم إلى الفناء ، نقرأ مثلاً ذلك في قصيدة " كتاب الانسان الكامل » (6)

لأنك قربي مسكت اهتمامي
لأنك حولي فرضت انسجامي.

---

(1) عبد الله حمادي : تخرب العشق باليلى ، ص 169

(2) البقاء : « رؤية العبد قيام الله على كل شئ » ، الفناء : « عدم رؤية العبد لفعله بقيام الله على ذلك» .
- راجع . ابن عربي : اصطلاح الصوفية ، ص6

(3) عاطف جودة نصر : الشعر الرمزي عند الصوفية ، ص 174

(4) أبو نصر السراج الطوسي : اللمع ، ت. عبد الحليم محمود ، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر 1960 ، ص 284

(5) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، ص 184

(6) العنوان يحمل دلالة صوفية و هو عنوان كتاب عبد الكريم الجيلي الانسان الكامل .

لأنك فوق شفاه الـــــورود
طري السؤال ... سليم القوام
لأنك همـــس علـى ساحـــلـي
يجيش و يعلو بقــدر المنـــام
فانت استكانه جذعي الفقيــر
على مذبح النور تحت الركام
و أنت المدار بقرب المجانـــي
تساق إليه أكف العـــوام (1)

- ثم يقول معبراً عن فنائه في الذات الإلهية :

رحلت مع الدرب عبر البـــروج
و أومـــأت مـــن شـــرفة للأنـــام
و أهرقت عطراً من المعجـــــزات
برئ السّراب ... غيور الحطـــــام .
(..) أفتش دوماً ، أفتش أفنـــى ،
و أبحث ، أطرق ، تحت الكلام ؛ (2)

و قبل أية قراءة لهذه القصيدة المفعمة بالرمز نقف لحظة عند عنوانها " قراءة في كتاب الانسان الكامل " الذي يحمل دلالة صوفية تحيلنا على كتاب (عبد الكريم الجيلي) : « الانسان الكامل فى معرفة الأوائل و الأواخر » (ت 805 هـ) .

أما قراءة القصيدة فتحيلنا على المحبة الالهية ممثلة في الانسان الكامل الذي يعني به الصوفية النبي (ص) : « لأنه محل هذه المحبة و منصة ظهورها ، و أفق تجليها » (3) ، و قد أشير إليه في النص السابق بعدة صفات ، فهو فوق شفاه الورد ، همس علـى ساحلـي ، استكانة جذعي الفقير ، ... إلخ » . « ووجه المناسبة بين المشار به و المشار إليه أن الانسان الكامل ممتلئ من ربه إشراقاً و نوراً كما ينعكس ضـوء الشمس على البـدر في تمامه و كماله » (4) ، و لذلك يذوب فيه الشاعر و يفنى عما سوى الله تعالى ، يقول (أبو سعيد الخزار) و هو من كبار شيوخ الصوفية (ت سنة 277 هـ) : « إذا أراد الله تعالى أن يوالي عبداً من عبيده فتح عليه باب ذكره ، فإذا استلذ الذكر ، فتح عليه باب القرب ، ثم رفعه إلى مجالس الأنس به ، ثم أجلسه على كرسي التوحيد ، ثم رفع عنه الحجب و أدخله دار الفردانية و كشف له عن الجلال و العظمة ، فاذا وقع بصره على الجلال والعظمة بقي

---

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 186 ، 187 .

(2) المرجع نفسه : ص 188 .

(3) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، ص 138

(4) المرجع نفسه : ص 138 .

بلا هوى ، حينئذ صار العبد زمناً فانياً ، فوقع في حظه سبحانه و بريء من دعاوي نفسه » (1) .

-(ثالثا) الاتحاد :

يطلق الصوفية الاتحاد و يعنون به « شهود وجود الحق الواحد المطلق الذي الكل به موجود بالحق ، فيتحد به الكل من حيث كون كل شيء موجوداً به معدوماً بنفسه ، لا من حيث أن له وجوداً خاصاً اتحد به فإنه محال » (2) .

نتبين من التعريف السابق أن الاتحاد الصوفي إنما هو صادر عن مذهب الصوفية في التوحيد ، و هذا ما قرره (نيكولسون) عندما ذهب إلى أن « فكرة الصوفية في الاتحاد ليست سوى فكرة التوحيد الاسلامية » (3) .

و معنى هذا أن الصوفية لم يذهبوا بالاتحاد مذهب الحلول (4) . بل إنهم أبطلوا ما يتبادر إلى الفهم من أن الاتحاد يعني اتحاد عين عين ، و لذا نجدهم يتأولون الاتحاد ، و يضربون له الأمثال المحسوسة ليقربوا معناه من التصور و ليميزوا بينه و بين الحلول فالقمر مثلاً معتم بطبعه ،و مع ذلك فإن النور الذي فيه إنما هو نور الشمس التي ما انتقلت إليه بذاتها ، و إنما كان القمر محلاً لها و مظهرا من مظاهرها » (5) .

و قد يذهب الصوفية بالاتحاد مذهب الفناء أي فناء العبد في الحق و في شعر (عبد الله حمادي) نجد مثل هذا النزوع الدائم إلى الاتحاد بالمطلق و الفناء في الذات العلوية يقول الشاعر :

حبيبتي النور طهر فالثمي أغصانه
و الحزن و عد فاركبي شطآنه (...)
و يد الاله حقيقة أزلية
فتبرجي واستسمحي أحضانه
.... و من الغباوة أن تسافر في مدىً
و مرايا دربك لوّثت نيرانه ! (6)

---

(1) القشيري (أبو القاسم عبد الكريم) : الرسالة القشيرية ... » ، ص 118

(2) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، ص 284

(3) رينولد نيكولسون : في التصوف الاسلامي و تاريخه ، ترجمة . أبو العلاء عفيفي ، ط1956 ، ص 125

(4) و قد تعرض السراج في اللمع لطائفه الحلولية و فنّد آقاويلهم ، ورد الغلط الذي وقعو فيه إلى أنهم لم يحسنوا أن يميزوا بين أوصاف الحق و بين أوصاف الخلق ، لأن الله تعالى لا يحل في القلوب ، و إنما يحل في القلوب الإيمان به والتصديق له و التوحيد و المعرفة ، و لقد غلط من زعم من الحلولية أن الله اصطفى أجساماً حلّ فيها بمعاني الربوبية ، وأزال عنها معاني البشرية »

- راجع اللمع : لأبي نصر السراج ، تحقيق د . عبد الحليم محمود ، ط 1960 ، ص 541

(5) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، ص 286

(6) عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، ص 81

و هذا الاتحاد بالاله (الحقيقة الأزلية) يتخذ عند شاعرنا منحىً خاصًا ، فهو عنده وسيلة لتجاوز الواقع إلى عالم الأحلام و الرؤى الروحية ، إنه ينزع إلى التخطي و الخرق « خرق العادي المألوف » من أجل ذلك كانت غاية الشعر عنده تتمثل في الافلات من العالم الضيق إلى العالم المطلق :

الشعر وثت على سرح لأقمــــار
و طول شوق إلي استنطاق أفكار
الشعر ليلى التداعي لو طلبتمو
بوهج صدر كبا من حمل أوزار (1)

و بذلك يغدو الشعر نبوة و رؤيا ، وخلق و حرية تعبيرية تغيرنظام الأشياء ، وتغيير نظام التعبير عنها بالثورة على التقاليد اللغوية المتعارف عليها ، فالشاعر مناضل ثائر ، ولكن ضد اللّغة و ثورته « تتجه رأسًا إلى تحطيم كل ما هو كلاسيكي لتكتسب القصيدة .. قيمتها في ذاتها كلذة روحية تصارع المطلق ، و تتطلع إلي نسف المتعارف عليه بين الناس فلقد ألف الناس جميعًا أن الطهارة لا تكون إلا بالماء مثلاً ، و الدكتور حمادي في تجاوزاته يقرر قاعدة الطهارة بالدم » (2) ، و يصلي « ركعتين في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالــــدم » - على حد قول الحلاج - ، بهذا الشكل تصبح التجربة الصوفية تجربة لغوية متميزة و فريدة ، فالألفاظ تفرغ من معانيها لتحمل مدلولات جديدة ، و تشحن بإيحاءات تبعدها عن دلالتها المألوفة ، و هذه اللغة تتميز بتعقد صورها و لا منطقيتها و تنطوي « على وظيفة ما بعد لغوية » (3) كما يقول (رومان ياكبسون) .

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق ياليلى ، ص 216 ، 217 .
(2) أبو جرة سلطاني : " تحزب العشق ياليلى بين جنون العبقرية و الانحراف الروحي " ، النصر ، ع (31 / 01 / 1983 .
(3) جابر عصفور : " معنى الحداثة في الشعر المعاصر " ، فصول ع4 / 1984 ، ص 49 .

- خصائص الكتابة الصوفية :

من خصائص الكتابة الصوفية الاستعارة « فأغلب علاماته مستعارة من المعجم العاطفي الحسي التي يتداولها الغزليون من الشعراء ، يتخذها الصوفية قوالب لهم جاهزة للدلالة على أحوالهم الصوفية » (1) . يقول (مصطفى محمد الغماري) :

تصوف العشق في عينيه .. مزدهراً
فهل درى .. أن عشقي سر وجداني
لا تسأليه عن الآهات .. أعرفها
هل كانت الآه .. إلا بعض ألحاني (1) .

و يقول الدكتور عبد الله حمادي مشيرا إلى الحب الالهي على طريقة رابعة العدوية :

حبيبي و أنت الحبيب الحبيب
وأنت اكتمال الفدى و المرامي !
نفضت اكتواءة جسم مسجّى
على شفتيك فخذ باحتشامي
هصرت انفعالة صحومرجي
على راحتيك فجد بالغمام (3)

فالمعاني في هاتين القصيدتين لا تكشف عن هويتها مباشرة بل تحتجب خلف الأستار ، و لا تبدو إلا في هذه الصور المجازية ، التي تختفي وراءها مدلولات متعددة ؛ فالأشياء تتجرد من تشيئها ، و الألفاظ تتجرد من لحائها ، لتكتسي دلالات جديدة مشرقة بفيوضاتها الصافية .» و بما أن المجاز احتمالي [كما يقول أدونيس] فإنه لا يؤدي إلى تقديم أي جواب قاطع ، ذلك أنه في ذاته مجال لصراع المتناقضات الدلالية ، و هكذا لا يولد المجاز إلا مزيداً من الأسئلة »(4) ، و هذا يقتضي منا تشريح البنى العميقة للنص للكشف عن المعنى الحقيقي المستتر .

فالدلالة السطحية المباشرة للنص تدور حول الغزل الغذري أو الحب العفيف الذي يذكرنا بغزليات قيس بن الملوح ، و جميل بثينة ، و كثير عزة .. و هذا الحب يستعذب الشاعر في سبيله الآه و الألم .. « هل كانت الآه إلا بعض ألحاني » .

أما الدلالة العميقة فتنطوي على قيمة رمزية خاصة تشير إلى الحب الالهي الـــذي

---

(1) مختار جبار : " سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية " ، تجليات الحداثة ، ص 49 .

(2) مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، ص 101 .

(3) عبد الله حمادي ، تحزب العشق يا ليلى ، ص 189 ، 190 .

(4) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص 144 .

يجتاح الشاعر ، و يفضي به إلى شوق و حنين جارف إلى دوام حالة السكر و التجلي الالهي ، و مما يقوي دلالة الرمز في القصيدة الثانية استخدام الشاعر لمفردات القاموس الصوفي كالصحو الذي يعرفه ابن عربي بقوله هو « رجوع إلى الاحساس بعد الغيبة بوارد قوي » (1) ، و ليس هذا الوارد القوي إلا التجلي الالهي الذي يحاول الشاعر الكشف عنه في تجربته ، « غير أن الكشف هنا لا يعني زيادة في جلاء المعنى ، و لا يعني نقله من حالة غياب إلى حالة حضور بل يعني تخفيفا من شدة ظهوره ، لتمكن رؤيته ، فكلما ازدادت الشمس اشراقا و سطوعًا ، قلت إمكانية التحديق فيها ، أي خفيت عن العين » (2) ، و بهذا نفهم المقولة : « من شدة الظهور الخفاء ».

و هكذا تصبح الصورة الفنية في القصيدة الصوفية أشبه بالسحابة الرقيقة الشفافة التي تستر الشيء كي يمكن النظر إليه و التحديق فيه ، دون أن نخشى الاحتراق ، وبمعنى آخر نقول : إن الصورة في هذه القصيدة « سحاب يغطي شمس المعنى لكنها في الوقت ذاته طريق إليها ، إنها الظاهر الذي يشير إلى الباطن ، و لهذا فإن من يكتفي بالنظر إليها ضمن حدود الظاهر الحسي ، يرى المعني ظلمة ، و يكون مرتبطا بالظلام ، غير أن من يتجاوزها و ينفذ إلى باطنها يرى المعنى في نوره الحق ، ووجوده الحق » (3).

و من خصائص الكتابة الصوفية أيضاً استعمال المعجم الخمري « و ما في حكمه من علامات كالمدام و الخمر الصرف ، و الشم و الذوق ، و الشرب و الري ، و النهل ، و النشوة و السكر ، و الصحو ، و آنية الخمر ، كالكأس و القوارير ، و الأباريق ، و ما في حكم ذلك .. و هي في أغلبها من الألفاظ « النواسية » التي يتداولها أهل الشرب و التهتك ، ومعاقرة الخمر المادية ، يأخذها الصوفية علامات لهم جاهزة للدلالة بها على أحوالهم الصوفية العالية وقت الحضور و التجلي »(4) مثلما نجد في هذا المقطع للشاعر« الغماري» من قصيدته السابقة :

و لست أسكر إلامن هوى عطـر
يبث في خلدي .. أوتار نيسان(5)

ـ و يواصل في آخر القصيدة بقوله :

يا فارس الحرف .. نار الحرف معشبة
و خمرها البكر حمى و جدي الجانـي

---

(1) زكي مبارك : التصوف الاسلامي في الأدب و الأخلاق ، ص 61 .

(2) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص 146 .

(3) المرجع نفسه : ص 147 .

(4) مختار جبار : " سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية " ، مجلة تجليات الحداثة ، ص 49 .

(5) مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، ص 95 .

يشرق الغد في ظلماء غربتنـــــــا
و يقبر اليأس في أرحام أحزان (1)

فالمضامين في النصين السابقين مع أنها تبدو مضامين حسية في « وصف الخمرة » إلا أنها تقع في تماس مع مدلولات تجربة الشاعر المتشبعة بالفيض الصوفي ، فتتحول الخمرة إلى « موضوع مقدس يطوف به العارفون ، و يستلمون دنه غير متحرجين من عيـــــب أو دنس »(2) ، الشاعر إذًا يجمع في شعره بين :

طابع التجريد ⟸⟹ الطابع الحسي
" الميتافيزيقي " " العيني "

و هو يسعى بهذا الشكل لاقتناص لحظات التجلي و الاشراق : « سيشرق الغد في ظلماء غربتنا » ، هذه العبارة ترمز إلى فعل اختراق الحجب ، و محو الظلمات للتوحد مع القوى الغيبية المجهولة باعتبارها نبع العطاء اللامتناهي .

و ما يجب البحث عنه الآن هو ماهية السمات البنائية التي تجعل من النص الأدبي نصًا صوفيا متميزا عن غيره من النصوص اللاصوفية ، و التي بواسطتها يستطيع الشاعر أن يقول شيئا ليقول شيئا آخر هو الدلالة الصوفية ، و قياسا على نظرية « بيتر بوجاتيرف » (3) يمكن القول : « إنه بمجرد أن يرتاد الشاعر الصوفي شكلا من أشكال القصيدة الصوفية ، فإن كل شيء في قصيدته يتصوف ، أو يرفع إلى أجواء صوفية ، وتصبح بنى القصيدة كلها علامات لها محمولات جديدة مصاحبة للمحمولات الاصطلاحية ، إن الشاعر نفسه يصبح علامة من العلامات الهامة التي تسهم في بناء(خشبة) القصيدة الصوفية »(4) .

و لتوضح ذلك نأخذ هذا النموذج للدكتور (عبد الله حمادي) يقول الشاعر في قصيدة « قراءة في كتاب الانسان الكامل » :

لأنك قربي مسكت اهتمامـــــي
لأنك حولي فرضت انسجامـــي
لأنك فوق شفاه الــــــــورود ،
طري السؤال . . . سليم القوام

(1) مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، ص 101 .
(2) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 374 .
(3) هو أحد الشكلانيين الروس قام بتصنيف المبادئ الأساسية للسمطقة المسرحية .
(4) مختار جبار : " سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية " ص 44 ، 45 .

. . .حملت إليك سفاري الطويلة
و شعلة صدر صريع المـــــدام
حملت إليك براق الطـّــــواف
على جبل الفتح بين السَهام (1) .

و الشاعر في هذا النص يستنطق أعماق ذاته المشحونة بعذابات الواقع الأليم ، محاولا التجرد من العالم السفلي و التوحد بالعالم الأسمى ، بالاعتماد على منطق الباطن الذي لا تحده قيود ، و لا تقف دونه الحواجز ، و تماشيا مع هذه الرؤية الاشراقية ، يسعى الشاعر إلى تقمص وجدانات الصوفية في أسمى تجلياتها مستعيرا صورة وقوف موسى (عليه السلام) بالطور بالوادي المقدس أمام الرب ، بغية الامساك بلحظات الخلود ، والتجرد من المادة التي تغلف الروح ، ليرحل الشاعر مع البروج ، و يحلق في الآفاق لاختراق الحجب ، ومحو الظلمات ، و من ثم الاتحاد ، و الفناء في المطلق :

رحلت مع الدرب عبر البروج
و أومأت من شرفة للأنـــــام
وأهرقت عطرًا من المعجـــزات
برئ السراب . . غيورَ الحطام
(. . .) أفتش دوما ، أفتش أفنى
و أبحث ، أطرق ، تحت الكلام
أشطآن ذاك المسار البعـــيـــد
أغيثني و أبقى رحيق الغـــرام
سألحق نجمي برغم انكســاري
و ألقى جلال المدى بالقيام (2) .

و الشاعر هنا ينفصل عن هذا العالم الأرضي ، و يرحل عبر المدى ، و من عليائه يتطلع إلى تحت ، إلى العالم المادي محاولاً الارتقاء و السمو « و أرقى ... و أرقى مدار السهام » ، والسهام هنا ترمز للاختراق و التجاوز ، قصد الوصول للرؤية الصوفية التي « تتم حين يزاول الانسان نظرة عصفورية على الحياة ، أي حين ينسحب منها و لو للحظة واحدة ، فيرى منها قدرًا أكبر ، بدلاً من بقائه محصوراً ضمن البؤرة الضيقة ، بؤرة نظرته الدودية المعتادة » (3) .

و بالنظر للمكون التركيبي نجد أن جميع أبيات هذه القصيدة تبدأ بفعل« رحلت ، أهرقت ، أفتش ، سألحق ... إلخ »، و لهذه الأفعال دلالة واضحة و هي الحركة و الرغبة فـــي

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 186 ، 187 .
(2) المرجع نفسه : ص 189 .
(3) كولن ولسون : الشعر و الصوفية ، ترجمة، عمر الديراوي أبو حجلة ، ط2 ، دار الآداب ، بيروت 1979 ، ص 42 .

الاقلاع و الوثوب ، و هكذا فإن قصيدة «قراءة في كتاب الانسان الكامل» تنفتح على عوالم لا متناهية خارج الزمان و المكان ، إلا أن الواقع يجبر الشاعر على التراجع والانكسار ، فيلوذ بجلال المدى حيث الكليات المتعالية ، « و ظمأ الذات إلى هذه الكليات ... هو نصيبها من المتعة الأزلية ، إنها لا تريد أن تحيا فقط بل هي ترغب أيضاً في الخلود ، ولكنها لا تبحث عنه أبداً في واقعها من حيث هو متواجد ، و إنما تسعى إلى ما هو موجود على الدوام ، متدفق مستمر » (1) ، و بذلك يقع الشاعر بين قطبين هما :

(البدء / و الخلود) و بينما يرتد الشاعر إلى عالم الخلود اللامتناهي نجده ماينفك يلتصق بعالم البدء ، و هذا يتولد عنه الصراع ، و التوتر الحاد الذي يعانيه الشاعر في رحلته إلى الذات الباطنية المشرقة باللامرئي ، و لذلك يرى (أفلوطين) أن من أراد إدراك النفس و العقل ، و الآنية الأولى فينبغي أن ينكمش إلى ذاته ، و يهجر عالم الحس ، ويغيب عنه بقدر امكانه ، و يرفض الحواس ، و يستعمل القوى الباطنية ، فحينئذ يبصر من داخل إبصاراً حقيقيا ، و ينظر قوىً ، و نوراً مضيئا و يمتد نظره الباطن أضعاف ما كان يمتد بصره الظاهر » (2) .

و الشاعر عبد الله حمادي يتمثل هذا الخطاب الأفلوطيني خير تمثيل ، و يحقق في شعره مفهوم الكتابة الصوفية التي يمكن وصفها « بأنها تجربة موت بالدلالة الصوفية للعبارة ، موت عن الظاهر الاجتماعي في مختلف مستوياته و علاقاته من أجل الحياة في الباطن الكوني ، لذلك لابد من تجاوز الظاهر و هدمه ، لابد من تجاوز لغة الظاهر و هدمها » (3) ؛ لأن من أهم مظاهرانحطاط الكتابة الشعرية حديثًا هيمنة لغة الظاهر ؛ والتي ينبغي تجاوزها إلى لغة تحقق التطابق بين المعنى (اللامنتهي) و الصورة (المنتهي) فتتيح لعالم الغيب (الباطن) أن يمر إلى عالمنا « و هذا الغيب اللامنتهي ، المجهول ليس نقطة نبلغها ، و تنتهي عندها المعرفة إنه على العكس ، متحرك كلما كشفنا منه شيئا ، ازدادت الأشياء التي تتطلب الكشف » (4) و هذا ما يوضحه النموذج التالي :

عرفتها قمحية الطلعة وراء الأستـــــار
حاسرة رأس الأفق ، في كفها غاب الوحشة
و خرير الأطيار ؛
فسبحت بحمدي الربّ و لامست الوحـــدة
و أوقدت النور و أنا الأنــــــوار (5)

هذه القصيدة تحمل صوراً كثيرة تدعم هذا الحس الباطني المتوهج بمشارق الأنــــوار ،

---

(1) عبد القادر فيدوح : الرؤيا و التأويل ، ص 78 .

(2) شاكر عبد الحميد : " قراءة في ديوان محمد عفيفي مطر " ، فصول ع1 ـ 2/ 1986 .

(3) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص 159 .

(4) المرجع نفسه : ص 160 .

(5) عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، ص 86 .

الساعي إلى التوحد بالمتعالي ، و الغوص في الأغوار النورانية ، و كل لفظة فيها حبلى بطاقات دلالية هائلة تضعنا في أفق لا ينتهي كما يظهر المخطط التالي :

ـ مخطط الصور الصوفية :

ـ الدال : ـ الأطيار

ـ المدلول الأول : 1 ـ التحليق واختراق الحجب
2 ـ تجلي الأنوار

ـ المدلول الثاني : 1 ـ التفجر (الرؤية الروحانية)
2 ـ الظمأ إلى الفناء في حضرة الألوهية

ـ المدلول الثالث : 1 ـ الفناء (الغيبة عن الأشياء)

و يكشف هذا المخطط عن القدرة الفائقة عند الشاعر في ربط المعاني و توليد الدلالات ، مما يستلزم قراءة هذه النصوص (الصوفية) بعين القلب لا بعين البصر ، و في أفق المجهول لا في أفق المعلوم .

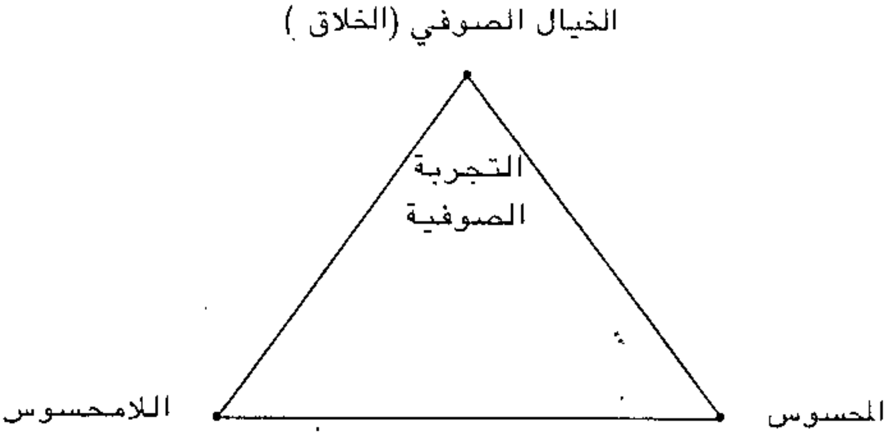
من هنا تبدو التجربة الكتابية الصوفية إضاءة في ليل المعنى ، و ليل الحياة ، ترفع الكتابة إلى مستوى الأسطورة ، وهي تدعونا لكي نفهمها ، أن ننصهر فيها ، و أن نذوب فيها كما نذوب مع عوالم الطفولة و اللاشعور .

ما نستخلصه من هذه القراءة أن الصورة الفنية في الشعر المعاصر توسع المسافة بين الدال و المدلول ؛ أي بين الكلمة و المعنى ، فهي تخلق عالما خياليا إيحائيا ينفصل بنا عن الواقع إلى ما فوق الواقع ، فتتحول الكلمات إلى كائنات حية ، و يقلب المعنوي إلى محسوس ، و المحسوس إلى معنوي « ولايعود عالم المثال بالنسبة إلى الصوفي عالما خياليا أو توهميا ، و إنما يتجلى كما هو في حقيقته ، بوصفه عالما واقعيا راسخا في قلب عالم الظواهر . ففي عالم المثال يتجسد الروحي ، ويتروحن الجسدي ... و هنا يكون الصوفي (ذاتيته) و (غيريته) في آن تمّحي التناقضات ، و يصبح العالم المحسوس حضورا للواحد يتلاقى الحقيقي و المجازي ، و يتواجدان في الأشكال الخيالية التي تفصح عن الأحداث الداخلية » (1) .

---

(1) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص : 164 .

و نمثل لذلك بهذا الشكل :



و هذا يؤسس مفهوما جديدا للصورة الفنية عند الصوفية ، فتصوير الشيء يعني أولا تصوره « وهنا يكمن معنى الرؤية ، فنحن لانرى الشيء حقا حين نكتفي برؤية ظاهره ، ونحن بالتالي لا نتصور ، أو لا نتأمل في العالم وأشياءه ، حين نكتفي بتكرار الظاهر ... ينبغي بتعبير آخر أن نصوّر الأشياء وفقا للبصيرة أو (عينْ القلب) كما يقول المتصوفة » (1) .

و بهذا يستطيع الصوفي أن يبحر بعيداً في أعماق اللانهاية و يرسم تلك الصور الحالمة المتوهجة بحرارة الاشراق ، و التي تضعنا وجها لوجه مع اللانهاية .

---

(1) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص ، 199 .

❁ الفصل الرابع ❁

الصورة الفنية الحديثة
(فترة الثمانينات)

ـ الصورة الفنية الحديثة : (فترة الثمانينات)

إن المتتبع للتجربة الشعرية في فترة الثمانينات ، يلاحظ أن هذه التجربة قد اكتملت و تبلورت بشكل أوضح في هذه الفترة ، فقد بدأت في السبعينات تخطو خطواتها الأولى التي كانت مترددة و مضطربة بين الحداثة و التقليد ، ثم أخذت في التشكل في أواخر السبعينات ، لتشهد مرحلة النضج و الاكتمال مع مطلع الثمانينات .

و يمكن أن نلاحظ لدى غالبية الشعراء في هذ ه المرحلة ديمومة التوتر ، و عدم القناعة و الرضى بالواقع الراهن ، و محاولة استشراف آفاق جديدة ، و كان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه الرغبة الملحة ، و خروجه عن الكثير من التقاليد و القوانين التي كانت تحكمه ، و ذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة ، و يستوعب الواقع الثقافي و الاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته ، و لم يكن ذلك مجرد نزوة عابرة ، و إنما كان مشروعًا ثقافيًا مؤسسا يقوم على الموروث كقاعدة للانطلاق لبلوغ أفق الحداثة المنفتح على احتمالات وإمكانات فنية هائلة لا نهائية ، رغم التذبذب و التردد الذي شاب بعض هذه التجارب و وسمها بالتقليد و السطحية ، ولكن ذلك لم يعطل الانطلاقة الشعرية الجادة في هذه الفترة .

و قد حققت الصورة الفنية تطورا كبيرا بفضل جرأة بعض الشعراء الذين استطاعوا تفجير الطاقات الكامنة في اللغة ، فرأينا أنماطًا جديدة من التصوير تمثلت خاصة في الصور غير العقلية (الغامضة) ، و الصور السريالية التي تستمد و هجها من البناء الطفولي و البناء الحلمي .

1 ـ الصور غير العقلية (الغامضة)

سبق أن أشرنا في السابق إلى أن الشاعر الجزائري استطاع الانتقال من الايقاع الموسيقي التقليدي إلى الايقاع الموسيقي الحر ، محدثًا بذلك ثورة كبيرة على الأوزان الشعرية ، إلا أنه لم يتوقف عند هذا الحد ؛ بحيث نجده ينحو بقوانين الكتابة منحىً جديداً يناقض القيم اللغوية الموروثة ، و يؤسس فضاءات لغوية جديدة « تفضي لمعارضة التقليد و الاجترار ، و من ثم انصهر في حنين جارف إلى بلاغة الغموض ، التي تواجهت مع القارئ بعنف يفوق ما قامت به بنية الايقاع المستحدثة ، في المفهوم المعاصر للنص الشعري »(1) .

و قد نتج عن ذلك ابتكار صور فنية تقوم على اختراق كل العلائق المنطقية و القوانين المقيدة للغة ، و يمكن تسميتها بالصور غير العقلية ، و هذه الصور ـ كما سنرى ـ ناتجة عن تفجير الشاعر للغة النص ، و خروجه إلى لغة جديدة تتعارض مع لغة التواصل و الاستهلاك في المجتمع بل تتعارض « مع حديث الفكر أيضًا » (2) ، كما يقول (موريس بلاشو) ، « و في هذه الحالة ينسحب الكلام العام لينفجر الكلام الشعري ، و تغييب الجماعة ليحل الصوت المفرد » (3) المتميز الذي يعطي إمكانات لا نهائية للتجربة الشعرية تفارق المفهوم التقليدي : الذي يحصر الشعر في أطر ثابتة و محدودة و من هنا « تصبح محاولة الوصول إلى بؤرة العمل الفني الجادة بواسطة وسائل عقلانية ضرباً من التعسف ، لأن ماهية العمل الشعري في هذا المضمار تبقى زئبقية الانسياب هوائية الطعم مائية المذاق » (4) ، و مثل هذه الأبعاد الغامضة ، و اللامنتظرة هي ـ كما يرى الدكتور حمادي ـ « نتاج طبيعي لإفرازات تطور الفنون بشكل عام في القرن العشرين حيث أصبحت مجالاتها الجمالية غير مطالبة بتسويغ ما يسمى بالوعي الجمالي و الموصل إلى هدف عقلاني كإحدى واجبات الفنان تجاه وضعه و موقفه من الأشياء أو الظروف الواقعي منها أو المحسوس » (5) .

فالفنان في القرن العشرين لم يعد ذلك الشخص الذي يحمل مفاهيم و أفكار محددة يسعى لإيصالها إلى المتلقي ، و إنما تجاوز هذا النطاق إلى جماليات و قيم جديدة تناقض القيم التقليدية ، التي يحددها الدكتور حمادي في ثلاث نقاط هي :

1 ـ الوظيفة المرجعية أو الذاكرة التاريخية أو عمود الشعر المتعارف عليه .

2 ـ الوظيفة الافهامية التي يفترض فيها توفر عقلانية الدليل اللساني .

3 ـ و أخيرًا و كنتيجة منطقية الوظيفة الثالثة ... و هي الانفعالية التي تحصل في سنن الخطاب التقليدي بعد توفر المرجعية المشتركة و الافهامية الواقعية المقنعة » (6) .

---

(1) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، بيروت 1979 ، ص 157.

(2) المرجع نفسه : ص 162.

(3) المرجع نفسه : ص 162.

(4) عبد الله حمادي : مساءلات في الفكر و الأدب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1994، ص 205 .

(5) المرجع نفسه : ص 201 .

(6) المرجع نفسه : ص 203 .

هذه الجماليات التقليدية تجاوزها الشاعر المعاصر إلى جماليات جديدة تقوم على الايحاء و الاشعاع الدلالي ، « فالقرن العشرين لم يعد المبدع فيه مطالب بالاقناع بأساليب منطقية في معالجته لقضايا العصر ، لأن الفنان ينطلق من الرفض المطلق لمحاولة تحديد دوره من الأشياء ، فرسالته الفنية تكمن في استكناهه لما هية تداعي الحالات ، أو تداخلها من منظور فرداني » (1) ، لا يحده المنطق العقلاني .

و سنحاول الان قراءة بعض النصوص حتى نتعرف على القوانين البنائية التي تتحكم في تشكيل الصور غير العقلانية في المتن الشعري الحديث ، و من هذه القوانين :

1 ـ القانون الأول : الربط غير المنطقي بين الأشياء

و ليس هذا القانون جديداً في المتن الذي ندرسه ؛ لأننا نجد هذا الربط غير المنطقي بين الأشياء في الشعر العربي منذ القديم خاصة فيما جاء به أبو تمام من استعارات غريبة أثارت حفيظة النقاد في ذلك العصر ، و على رأسهم الآمدي ـ كما بينا في الفصل الأول ـ ولكن الشعر الحديث يعود له فضل تعميق هذه الظاهرة إلى حد الوقوع في الاغراب والغموض ، لذا نجد في شعرنا الحديث قصائد تتكون من أدوات لا عقلية نظراً « لأن العلاقات البنائية فيها بين الدال و المدلول هي في أغلب الأحيان علاقات تنافرية أوتجاورية تتحكم في طرفيها دلائل تراسلية تدعو إلى الالتباس ، و إن شئت فهي تعتمد في أجوائها على تشكيلات فنية لا تخضع للإدراك الواقعي بقدر ما تخضع للإدراك الحسي » (2) ، و مثل هذه النصوص يتعذر على القارئ فهمها و إدراك أبعادها الواقعية ، و لكنها مع ذلك تفتح أمامنا مجالات واسعة للتأويل ؛ « لأن دور القصيدة المعاصرة تحول إلى مخاطبة المتلقي بالقدر الذي ينتظره منه من مساهمة في تخريج دلالاتها ، كما أنها توزع أمامه أشعة شعرية الخطاب الذي لم يعد واحدي البعد بالرغم من تزامن معطياته »(3) و إليك بعض النماذج :

النموذج الأول : يقول أحمد حمدي

نجم و أرغفة و عينـــاك
و أشرعـــة الغريـــب
تنام هذا الليل في قلبـــي
و ترحل ياعيون الساهرين (4)

---

(1) عبد الله حمادي : مساءلات الفكر و الأدب ، ص 207 ـ 208 .

(2) المرجع نفسه : ص 200 .

(3) المرجع نفسه : ص 200 ـ 201 .

(4) أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم ، ص 21 .

النموذج الثاني : يقول أزراج عمر

لأن هذا النهر رقصة الزمان
برعم من رماد يأسه فخاض المكان
هاهو يأتي .. وردة السبيل
يمنحها أساور الندى ،
يسكنها صوت المزامير ، يحول الحصى خواتم
لتدخل مدينة الحلم (1)

ما يهمنا فى هذه النصوص هو الكشف عن طبيعة العلاقة الموجودة بين المدلولات ، ويمكن أن نرى أنها غير طبيعية « ذلك أن الشاعر يلح إراديا على تحطيم العلاقة الدلالية المألوفة بين الأدلة اللغوية المستعملة في هذه النصوص ، ليؤسس بلاغته الخاصة » (2).

و عندما نتأمل النصوص السابقة» نكتشف أنها لا تتضمن صورة واحدة ، سليلة العلاقة غير الطبيعية بين مدلول ، و مدلول ، و إنما هي صور متداخلة فيما بينها ، تأتلف الواحدة منها مع الأخرى لتركب صور طويلة ، فكل صورة هي بنية جزئية للصورة الكبيرة (3) ، ـ يقول (أحمد حمدي) في النموذج السابق :

«نجم و أرغفه و عيناك
و أشرعة الغريب
تنام هذا الليل على قلبي »(4)

إن الترابط في المثال السابق يقوم على هذا الشكل :
(نجم + أرغفة + أشرعة الغريب) + (تنام هذا الليل) + (في قلبي) ، و بتحليلنالهذه المعادلة نحصل علي ما يلى :

1 ـ نجم : يساوي (جماد + مضيئ + في السماء)
2 ـ أرغفة : يساوي (طعام + عجين + الأكل)
3 ـ عيناك : يساوي (حاسة + الرؤية)
4 ـ أشرعة : يساوي (سفينة + بحر + الريح)
5 ـ تنام : يساوي (فعل + راحة + فراش)
6 ـ في قلبي : يساوي (عضو + جسم الانسان ...)

(1) عمر أزراج : الجميلة تقتل الوحش ، ص 83
(2) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب ، ص 171 .
(3) المرجع نفسه : ص 171 .
(4) أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم ص 83 .

و الشاعر - كما نرى - يربط بين (النجم و الأرغفة ، و العيون) بالفعل(تنام) في قلب الشاعر ، و هذا الربط خلق شرخا و تحطيما للقوانين الدلالية المألوفة ، حيث تم الربط بين الجامد المتمثل في (النجم ، و الأرغفة ، و الأشرعة) و بين الحي (القلب) فولدت هذه العلاقة تعقيدا دلاليا لا نجده في اللغة العادية ، قاد الصورة كلها للوقوع في الغموض بسبب خلق الشاعر لقوانين و علاقات غير مألوفة ، و خروجه من دلالة مغلقة نهائية وتفجير أكبر عدد ممكن من الدلالات ، و هذا يظهر لنا « أن مفهوم مهمة الشعر عند شعرائنا المعاصرين قد شهد تحولا جذريا من تأكيد دوره الخارجي الاجتماعي بوصفه صوتا للقبيلة أو المجموع ، يخاطب جمهور المستمعين و يثير أحاسيسهم بلغة يشيع فيها التقرير و المباشرة ، إلى إبراز دوره أو طبيعته بوصفه إبداعا محوره رؤية الشاعر الذاتية للحياة ، و لغتة الايحاء بدلا من التصريح أو الايضاح (1) .

و يظهر لنا من النص السابق بأن الشاعر يسعى إلى تشكيل استعارات غريبة « تقوم في الأساس على تحطيم العلاقات الدلالية داخل اللغة ، و واضح من هذا أن الشاعر لا يحطم القوانين المتعارف عليها للإستعمالات للمدلولات و الأدلة ، لكونه يرفضها في عمله الشعري فقط ، و لكنه يقصد من وراء فعله التحطيمي إلى بناء خاص به لا وجود له في الواقع العيني » (2) .

نفس الشيء نجده في النموذج الثاني للشاعر (أزراج عمر) الذي يعمد بدوره إلى الربط غير المنطقي بين مفردات اللغة ، فينتج عن ذلك صور غريبة جدا .. تفاجئ القارئ وتصدم وعيه بعنف شديد . وهذا ما يوضحه الجدول التالي :

أشياء	حياة / حركة	أشياء
النهر	رقصة	الزمان
يأسه	برعم	من رماد
وردة السبيل	يأتي / يمنحها	أساور الندى
صوت المزامير	يسكنها / يحول	الحصى خواتم

وفي هذه التراكيب - الصور ، يعمد الشاعر إلى الربط بين الأشياء ربطا غير منطقي ، لا يخضع إلا لمنطق الشعور الذي هو مصدر التحول إلى الصور غير العقلية « الغامضة » و يفسر الدكتور عبد الله حمادي هذه الظاهرة ببروز عامل الذاتية في الشعر ، و الذي

(1) صالح جواد الطعمة : " الشعر العربي المعاصر و مفهومه النظري للحداثة " ، مجلة فصول ، ع 4 / 1984 ، ص 20 .

(2) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب ، ص 172 .

يعتبره « العامل الفعال الذي له دور الريادة و الأهمية القصوى لقياس مدى تطور الانفجارات الابداعية » (1) ؛ فبمقدار درجة الذاتية ، و الثقة في النفس تكون القدرة التعبيرية و الفنية .

و من هذا المنطلق الفكري « برزت إلى الوجود هذه الظواهر التعبيرية في الشعر المعاصر ، و حتى في الشعر القديم ، فكانت أمام نقاد الشعر العربي القديم تنعت بظاهرة (الغلو)* » (2) .

إذًا فإن ثقة الشاعر الحديث بنفسه ، هي التي جعلته يعبر عن ذاتيته بشكل مستقل ، و بالكيفية التي تتفق و نظرته إلى الأشياء « فإذا صادف أن رأينا لوحة رسام عليها شجرة خريف ، و كنا قد طلبنا إليه أن يرسم لنا فتاة فلا أظن أن في الأمر تضاربا و إنما ثقته بنفسه و بموهبته جعلاه ينعت الفتاة بهذه اللوحة »(3) ، و هو بذلك يضرب عرض الحائط كل الأعراف و القوانين المتعارف عليها ، يتمرد حتى على الذوق العام ، و لا يصغي إلا لمشاعره الذاتية و الخاصة جدًا .

« و مثل هذه الطفرة التحررية جعلت الفنان يتغاضى عن الكون ومعطياته الجاهزة ، ويصبح ما يهمه فيه هو أثر الانفعال بالأشياء أثناء التحاس ، و بفضل الثقة في (الأنا) يروح مستنتجًا ما يسمى بمفاهيم اللغة اللاواعية » (4) ، و يمكن في هذا المجال أن نلخص مفهوم الذاتية في مقولة (أبي الطيب المتنبي) :

« على قدر أهل العزم تأتي العزائم » أي : على قدر درجة الذاتية تكون الحصيلة الابداعية .

و إذا ماوجدنا مثلاً : « أن القيمة التعبيرية في الفنون عند الغربيين قد بلغت قدرا مذهلاً من المرونة ، و الطواعية و الكثافة ، و بعد الأفق التصوري لم تعرفه آدابهم منذ عهد هوميروس إلى أواخر عصر النهضة ، فما ذلك إلا عبارة عن نتاج مخاض كان حصيلة مقومات موضوعية سارت في تدرج بياني علوي متماسك التواصل السببي ، إلى أن تفجر بهذا المردود الموحي بازدهار الذاتية و التي هي عبارة عن مقدار موضوعي للثقة بالنفس

---

(1) عبد الله حمادي : " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية " ، الثقافة و الثورة ، ع10 ، ص 52

(2) المرجع نفسه : ص 53 .

* أقدم نص يشير إلى ظاهرة الغموض هو للحاتمي (ت 388 هـ) حيث يقول :

« وجدت العلماء بالشعر يعيبون على الشاعر أبيات الغلو و الاغراق ، يختلفون في استحسانها واستهجانها ، ويعجب بعض منهم بها ، و ذلك على حسب ما يوافق طباعه واختياره و يرى أنها من إبداع الشاعر الذي يوجب الفضيلة ، فيقولون: أحسن الشعر أكذبه ، و أن الغلو يراد به المبالغة و الافراط .

وقالوا : إذا أتى الشاعر من الغلو بما يخرج عن الوجود ، و يدخل في باب المعدوم فإنما يريد به المثل و بلوغ الغاية في النعت .. »

-راجع العمدة لابن رشيق ، ص 2 / 61

(3) عبد الله حمادي : مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر ، ص 237

(4) المرجع نفسه : ص 238

عند الفرد في مجتمعاتهم » (1).
هذه الثقة التي أتاحت للفرد التحرك بحرية و فعالية نتيجة ماوصل إليه من تطور علمي باهر جعله يشعر بسيطرته على الأشياء و تحريكها كيفما يشاء، تأثر بها الشاعر العربي أيضا، فأصبحت لديه القدرة على رؤية الأشياء بعين الذاتية المستقلة، التي تصل به أحيانًا إلى درجة الشذوذ و الخروج عن المألوف: «وبطبيعة الحال فإن الشعراء لايختارون هذا المسعى لتوليد جمل عبثية و لا إيحاء لها، و لكنهم يلتزمون مع أنفسهم، ومع القارئ الذي يتوجهون إليه بنصوصهم الشعرية، بتركيب عالم إيحائي أي مضمون محدد، رغم انفتاح النص الذي يتقبل تفسيرات تتعدد بتعدد القراء » (2).
و بهذا المعنى يكون النص الشعري مجالاً رحبًا للتعدد الدلالي، و الانفتاح لكل قراءة جديدة، و كأن النص يبحث عبر هذا الانفتاح عن اكتماله اللامحدود.

2 ـ القانون الثاني : انعدام الربط بين الصور الجزئية :

و هذه الظاهرة كثيرة الانتشار في المتن الشعري الجزائري بحيث نجد بعض الشعراء يتجاوزون الربط اللغوي ـ الذي يشترط وجود أدوات الربط ـ إلى الربط النفسي الخفي، وهم بذلك يطمحون إلى زيارة درجة التكثيف في النص الأدبي، ورفع عبء الرتابة التي لازمت شعرنا القديم، و لتوضيح ذلك نسوق هذه النماذج التالية :

ـ النموذج الأول : يقول أحمد حمدي :

أنت ياجارة الياناصيب في الأسواق معروضة
نزيف من الأشواق ـ طاحونة من الجرائد
أصداد من الاذاعات ـ و الشيكات ـ و المانشيتات ـ
باعة نفط ـ عسكريون ـ باعة عرض ـ
شريطون ـ باعة تاريخ
شيوخ، قبائل، و بطون، شعراء، مدائح
خطباء، قصائد (3)

ـ النموذج الثاني : يقول إدريس بوذيبة :

أتنساخ عبر الأمكنة المفعمة بالذكرى

---

(1) عبد الله حمادي : " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية "، ص 55
(2) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 172
(3) أحمد حمدي : تحرير ما لا يحرر، الموسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985، ص 22

أنـــزف بـالغربـــة !
مطفــاة لحظـــاتي ...
يأكلني الأرق المزمن
أستحضر سمرة وجهك
أسكنها حدقات القلب
أتوسل بابك أن يفتح (1)

- النموذج الثالث : يقول أحمد حمدي .

صور تمر - مرايا - أطفال بلا خبز -
براكين من الأوهال - حلم مزعج - قدر كأسنان الفولاذ - تغيم
تؤكد ما روته عن المجاعات الخطيرة
تحقيقات شهود إثبات ، و أعضاء من الفقر المسلح (2).

هذه النماذج تؤكد ماذكرناه سالفا ، من تجاوز الشاعر للربط اللغوي بين الجمل الشعرية وحتى بين مفردات الجملة الواحدة كما في النموذج الأول ، فالألفاظ و الصور تتدافع وتتدفق بشكل متسارع يقوم على تراكم الصور الفنية ، انظر قوله :.

«باعة نفط - عسكريون - باعة عرض - شرطيون - باعة تاريخ - شيوخ - قبائل ... الخ » ، و لا نسجل في النص كله إلا أداة ربط واحدة وهي حرف (الواو) و في النموذج الثاني نجد حرف العطف (الفاء) فقط في قول إدريس بو ذيبة :

« أتوغل داخل أقبية الحزن
فلماذا خيول مدينتنا .. » (3)

أما بقية النص فهو خال من أدوات الربط الحسية المعروفة ، و قد يكون استغناء الشاعر المعاصر عن أدوات الربط لأحد أمرين :

(أولهما) : التعبير عن قضايا اجتماعية و سياسية لا يريد لها مدلولا مباشرا ، احترازا من السلطة .

(ثانيهما) : الرغبة في صدم وعي القارئ بإشاعة التشتت وعدم الارتباط بين عناصر القصيدة ، و ربما تعود هذه الظاهرة أيضا إلى تأثر الشاعر المعاصر بالمذهب السريالي الذي يدعو إلى نوع جديد من الكتابة يعرف « بالكتابة الآلية » ؛ أي الكتابة التي امّحت فيها رقابة العقل أو الوعي » (4).

(1) إدريس بوذيبة :"الاستيقاظ في اخر الليل"، مجلة الرؤيا ع2 / 1982 ،ص 22
(2) أحمد حمدي : تحرير مالا يحرر ، ص 33 .
(3) إدريس بوذيبة : " الاستيقاظ في آخر الليل " ، مجلة الرؤيا ، ص 22 .
(4) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص 176

3 ـ القانون الثالث : تعدد الأبعاد الدلالية :

تنقسم النصوص الشعرية ، من حيث استعمالها للأبعاد إلى ثلاثة أنواع حسب رأي (جون كوهين) ، و هي : القصيدة الايقاعية ،و القصيدة الدلالية ، و القصيدة الدلالية الايقاعية ... وهذه الاخيرة تتوفر على أبعاد متعددة و متنوعة ، و تشمل مجالات الايقاع والمكان ، و النحو ، و الدلالة ، و هذه الأبعاد هي التي تؤسس بلاغة الغموض » (1) ، أو الصور غير العقلية ، و خير ممثل لهذه الصور الشاعر عبد الله حمادي ، و صوره في هذا المجال تعتبر من الطفرات الطارئة « فهي تخرج من التلقائية ، و تصير معنى ذهنيا يقتنص بإعمال الفكر ، و التأويل ، أو عن طريق عقد صلات بين أشياءبعيدة و غير منطقية » (2) .

و الكلام عن الدكتور حمادي و شعره يستدعي اهتماما خاصًا ، و تأنيا بالغًا ؛ لأن هذا الشاعر استطاع أن يثري شعره ، و لغته بأقوى المقومات الفنية الحديثة ، و فوق ذلك أرضية تراثية أصيلة وثقت عرى شعره ، و جعلته عميق الجذور ممتد الجسور .

ـ يقول في ديوانه « قصائد غجرية » :

تتكاثر الطرقات ، فيورق في تجاعيد التّوسل
ضحالة الاندفاع ؛
تستنزف المقادير ،
تتهاوى أوراق الصّد صفراء
بُرعمية
فينام التطحلب ، و يُقبر بدثار الشعائر (3).

و تحمل هذه القصيدة عنوان « الهروب داخل السنوات الضوئية » ، و لهذا العنوان دلالته الموحية بمعاني الرفض للواقع ، و الثورة على عناصر التشويه ، التي تتكاثر منتجة الضحالة .. فكانت مأساة السقوط ، و هي مأساة خانقة على الصعيدين الفردي و الاجتماعي ، تنذر بانتصار الموت على عوامل الانبعاث التي « تقبر بدثار الشعائر ».

و على الصعيد الفني نجد الشاعر يعاني مأساة رؤيا تكاثرت عليه بهمومها و أحزانها ، و أورثته الخيبة و الانكسار ... « و الهروب داخل السنوات الضوئية » !!.

من هذا النموذج يظهر لنا أن شعر حمادي ليس من ذلك النوع من الشعر الذي يفتح أبوابه للقارئ بسهولة ، و يكشف لك عن جوانب عالمه الابداعي منذ القراءة الأولى ، بل يحتاج إلى كثرة القراءة مع التركيز على كل لفظة من حيث موقعها في السياق ، و هو يحاول أن ينفرد بلهجة شعرية خاصة متميزة عن سابقيه و معاصريه ، و يحتل ديوان

---

(1) محمد بنيس : ظاهرة الشعرالمعاصر في المغرب ، ص 164 .

(2) عثمان حشلاف : " الصورة و الرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي " ، ص 114 .

(3) عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، ص 25 .

« قصائد غجرية » ـ الذي أُخذنا منه النص السابق ـ مكانةً بارزةً في تاريخ الحركة الشعرية الجديدة بوصفه عملا رائدا في مسار الحركة الشعرية الجزائرية الحديثة ، فهو يطرح مفهوما جديدا للشعر ؛ هذا المفهوم الجديد يتمثل في طريقة تعامل الشاعر مع اللغة ، بحيث يعمد إلى الربط المفاجئ غير المنطقي بين المدلولات مثل : « تجاعيد التوسل ، ضحالة الاندفاع ، أوراق الصّد ، ينام التطحلب ـ الخ » ، و بذلك فهو يخرج الأشياء من أسمائها السابقة و طرق التعبير عنها ، و يدخلها في صور أخرى مضيفا إليها دلالت جديدة ، تسهم في الكشف عن العلاقات الغامضة في هذا الكون الابداعي الذي لا ينتهي غموضه ...

وفي مجال اللغة نجد الشاعريرفض اشكال التعبيرالتقليدية ، و صيغه المألوفة ، فيستخدم اللغة استخداما ذاتيا خاصا في الكثير من الأحيان ، ليصنع منها صورا خيالية يشحنها بعاطفته المتفجرة ، و ينشئ بين مفرداتها علاقات جديدة ، تثير الدهشة ، كما في هذه النماذج الثانية :

ـ النموذج الأول : يقول عبد الله حمادي

يتواجد التناحر في نخاع الأعضاء
على شكل ضخات متراصة على وريد
النجاة (...)
يتفجر النحاس بالاغتراب
على هيئة التجدّر المتلوي .
في مناحي الصّمت ؛
تزهر فجوة بلا قعر ؛ و تطفو نخلة .
بقامة مولود في ردم القنابل . (1)

ـ النموذج الثاني : و يقول أيضا

(...) لا حمامة تطير صوب الجنوب
بغصن ثلجي المنقار!
لا واحة من الليمون يعصر من خدّها
رذاذ الخزامى
خضاب تاريخها الملفوف على عنقي
يجعلني أعادي
لما أفكّر فيهم (...) (2)

(1) عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، ص 43 .
(2) المرجع نفسه : ص 27 .

فالمفردات في هذه النماذج تكتسب بقلم الشاعر أبعادا جديدةً ؛ تصبح قادرة على الايحاء و من ثم تتجاوز محدوديتها في أداء المعاني ، فالمعنى القاموسي للكلمة غير قادر لوحده على الأداء الشعري للفظة في القصيدة ، و إلا أصبح الشعر تكرارا و زخرفةً بلون واحد ، و لكن لغة الشعر ليست كذلك ، ليست مجرد شكل مادي جامد ، و إنما هي حياة وحركة ، وفي هذه الحال يجب « على اللغة أن تحيد عن معناها العادي ، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادةً لا يقود إلا إلى رؤىً أليفة مشتركة » (1) ، و بما أن العالم الذي يعبر عنه الشاعر لا يعطي معنى محددا ، فإن من الخطأ أن نحاكم الشعر بالمنطق و العقل ؛ لأن الشاعر لو كان لديه شئ محدد للقول لما لجأ إلى لغة الشعر للتعبير عن هذا العالم ، لكل هذا « أصر الخطاب الشعري المعاصر على ركوب الغموض ليتحدى المألوف و يجعل رغبة المتلقي منحصرة في رغبة التصدي حتى لا يقع التجاوز » (2) أو حتى « لا يقطع الرحم بينك و بين النص و منشئه » (3) كما يقول عبد القاهر الجرجاني .

و في النماذج السابقة جعل الشاعر الألفاظ تقول ما لم تتعلم قوله من قبل (فالتناحر) مثلا في المعجم لغة تعبير ، و لكنه في القصيدة لغة خلق ، فهو يحمل إلى جانب معناه الاصطلاحي بعدا نفسيًا يزخر بالدلالات .. بهذا الشكل يبدو عمل عبد الله حمادي ثورة مستمرة على اللغة ، إنه يريد من اللغة أن تكون سحرا ينفذ إلى كل شيء ، فهو لذلك يشحن لفظة (التناحر) بشعوره النفسي ، و رؤاه الفكرية ، فغدت توحي بمعنى جديد هو الصراع المحتدم في نفس الشاعر، و القلق الذي ينتاب ذاته المنكسرة ، كما توحي بالتصدي و المواجة لهذا الزمن (زمن الاغتراب) ؟ ! .

و قد نقرأفي اللفظة معنىً آخر بعيدا كل البعد عن المعنى الأول .. و هنا تتدخل فاعلية القراءة ، و درجة إدراك القارئ للحالة الشعورية للشاعر، و مدى استيعابه للتجربة ، و ما يقوله الخطاب الشعري ، وهذا الادراك يختلف باختلاف القراء ، و اختلاف تكوينهم الثقافي

و منه فإن عطاء القصيدة يتحدد تبعا لمستويات القراءة ، واختلاف مشارب القراء ، فقد يقنع أحدهم بالقراءة السطحية ، في حين يكشف غيره عن جوانب خفية لا تكف عن التوهج و الاشراق ، و يستطيع المضي « إلى ماهو أبعد من هذه النصوص للعثور على الروابط اللاعقلية و اللامنطقية التي تصل بينهما و تنطلق في تداع حر ، و تخلق كلمات و معاني يطرّز بها ما يحلله من هذه النصوص و ما يفترضه كامنا وراءها قاصدا إلى فضح كل الأفكار » (4) .

---

(1) أدونيس : مقدمة في الشعر العربي ، ص 128 .

(2) عبد الله حمادي : مساءلات في الفكر و الأدب ، ص 213 .

(3) راجع .عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ج1 ، ص 96 .

(4) كيرز ويل : عصر البنيوية ، ت .جابر عصفور ، بغداد 1985 ، ص 178 .

2 ـ أسلوب التقابل و التنافر و التضاد :

و هو ناتج عن ولوع الشاعربالتنافر بين عناصر الصورة ، بحيث يكون الأثر النفسي لأحد طرفى الصورة مناقضا لأثر الطرف الأخر ، و هذا التناقض من أهم العناصر المولـدة لديناميكية الصورة ، و القصيدة ـ التي تصبح أداة لتجسيد الصراع و التعارض بين القوى البشرية ومصالحها في الواقع ، يقول الباحث (عثمان حشلاف) : « إن أخص ما يميز صور التقابل و التنافر و التضاد ، هو الصراع و التجاذب و التوتر الناتج عن تناطح كتلتين أو نزعتين في الانسانية : نزعة الخير و المحبة و التسامح ، و نرعة الشر و العدوان و الانتقام » (1) ، فالتضاد إذًا يحمل رؤية الشاعر لواقعه المتناقض و المضطرب كما يحمل رؤيته المتشائمة ، وهذا التناقض ـ كما سنرى من خلال النماذج ـ يخلق حركة مفاجئة داخل البناء العام للصورة الفنية ، تؤدي إلى إبراز العمق في الصورة الفنية ، فلولا التضاد لما استطعنا محاكاة الواقع ، لأن كل شيء في الواقع ناتج عن تقابل عنصرين متناقضين مثلا :

اللون :	ناتج عن اجتماع	« البياض	#	السواد »	
المسافة :	ناتجة عن اجتماع	« القرب	#	البعد »	
الزمن :	ناتج عن اجتماع	« الليل	#	النهار »	
الكلام :	ناتج عن اجتماع	« الصمت	#	الصوت »	

« و إذا انطلقنا من تحليلات (جريماس) في الدلالة البنائية رأينا أن المعنى اللغوي ينجم من تركيب كلمتين مختلفتين على طول محور دلالي واحد » (2) ، و يعكس تشكيل الصورة بهذا الشكل ـ كما قلنا ـ على ثنائية الواقع ، كما أنه يجسد الحيرة و القلق والتـــردد و الرغبة في تغيير الواقع .

و قد استخدم الشاعر القديم التقابل و التضاد « الطباق » ، و لكن في حدود الجانب الحسي ، فهو يقتصر في مفارقاته على تضاد الألفاظ ، أما الشاعر الحديث ، فقد ركز في مقابلاته على العناصر الشعورية والنفسية ، ليجسد من خلالها طابع الصراع ، الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة ، « وانعكاس لنقائض الذات و خلاصه جدلها بالواقع ، والزمن » . (3) .

و إذا نحن تعمقنا فهم النصوص الشعرية التي تقوم بنيتها على أساس التقابل والتضاد ، وجدناها تشترك في التعبير عن التوتر الحاد للشعراء ، و أحوالهم النفسية المتأزمة فمحمد زتيلي مثلا : لا يقف عند الجانب السطحي للألفاظ ، و إنما يتجاوز ذلك الاطار الخارجي لاختراق الطبقات الدلالية العميقة ، و الغائرة في النفس ، فيصبح التقابل

(1) عثمان حشلاف : التراث و التجديد في شعر السياب ، ص 121

(2) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الادبي ، مكتبة الأنجلو المصرية 1978 ، ص 275 .

(3) عبد القادر فدوح : دلائلية النص الادبي ص 90 .

تقابل قضايا و أبعاد ، لا تقابل ألفاظ و مفردات حيث يقول :

ضجيج يضاجعني ، و ذهول يرافقني عبر هـــذي
المسافات ، و الليل لا ينتهي ، و الصبـاح يضاجعـه
الليل ، يا أيها الليل قف و بدون مفاوضتي ، فـأنـا
أحمل الآن قنبلة لتنالك ، قف فأنا الآن أعرف وجهك
قـــف مـن جميـــع الجوانـــب أنـــت محاصـــر (1)

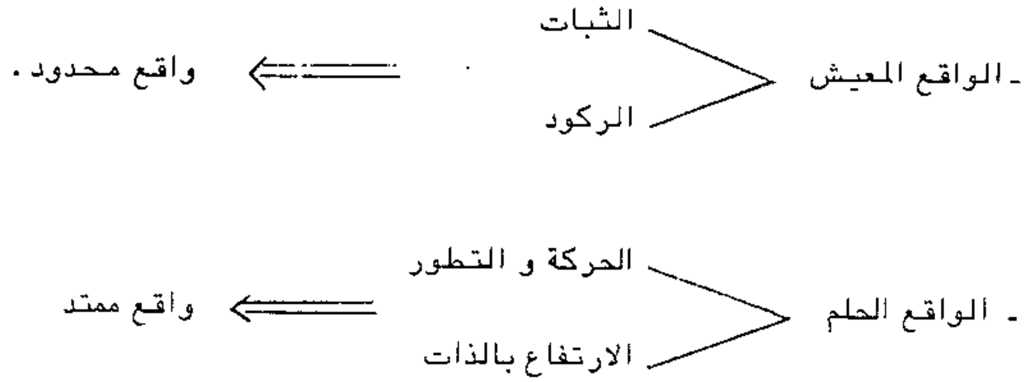
المقابلة في هذا النص هي بين (الصباح # الليل) الذي يخلق ثنائية ضدية تختصر مأساة الشاعر و ألمه الحاد « معبرة عن هموم أمرئ قيس عصرى جزائرى » (2) ، كما يقول الدكتور حسن فتح الباب ، يبدو ذلك في مناجاة الشاعر لليل الطويل الذي لا ينتهي مما يعمق الأزمة النفسية و الشعور بالغربة ، يبدو ذلك خاصة في المقطع الثاني أين يردد الشاعر مقطع « و الليل لا ينتهي » عبر بحر المتقارب بايقاعاته المتلاحقة و السريعة .

و هذا ما يخلق الجو الدرامي للنص ، و الذي يتخذ شكل صورتين متقابلتين :

1 ـ صورة الليل المظلــم ـــــــ وهو رمز للعالم الكائن (المحدود)

2 ـ صورة الصباح المشرق ـــــــ وهو رمز للعالم الممكن (الممتد).

و هذه الصورة الأخيرة تمثل الأمل الذي يبصره الشاعر في وجه المستقبل المشرق الذي يشع من وراء الغيوم السوداء محملا بالفرح الممزوج بالدموع « دموع الفرحة » التي يضيئ بريقها ليل الكآبة و الحزن ، فالعلاقة الأساسية لهذا التقابل هي : مواجهة الواقع المعيش ، و يمكن التمثيل لذلك بالشكل التالي :



فبنية النص إذًا توحـــي بوجود عالمـــين ، يحتل الأول حيز الثبات و الركـــود ، و الاستسلام .. »

(1) محمد زتيلي : فصول الحب و التحول ، ص 10 .

(2) حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الآفاق ، ص 162 .

ويحتل الثاني حيز : الحركة و الارتفاع ، السمو ، المقاومة .. » .

و هذا من شأنه أن يضرم في النفس لهيب الحزن و الأسى ، و الشعور بالخيبة ، واللاانتماء « و تتجلى الهوة عميقة بين إحساسات مرهفة تغرق بفيض عوالمها الشفافة و بين واقع أرضي جحيمي ، فتعلن الذات - بوعيها الحاد - انفصالها المؤقت و البحث عن البديل » (1) ، انفصالها عن الواقع الأرضي ، والبحث عن واقع حلمي أكثر نقاءً وصفاءً ، و رفض الواقع يتجلى أيضا من خلال التركيز على العناصر الموحية بالخصب والنماء مثل: « الصباح ، الشمس .. » في مقابل العناصر أو الرموز الموحية بالعقم والجدب مثل : « السواد ، الغيوم ، .. » ، كما يتجلى في التركيز على الشخصيات التاريخية التي لعبت دورا (بروميثيوسيًا) (2) ، و عرفت بالتمرد و الثورة كما سنرى لاحقا .

و على العموم فإننا نلاحظ وجود « تعارض لافت بين المثال و الواقع ، القول و الفعل ، والدولة و المواطن ، و الأنا و الآخر ، و الداخل و الخارج » (3) ، و لا يعنى هذا نفي الانتماء و الاتصال بالواقع ، و إنما نفي العزف على وتر جاهز ليس من صنع الشاعر ، و لا يعبر عن طموحاته الواسعة ، فيقع الشاعر بين طرفي المعادلة الصعبة :
(الانفصال و الرغبة في الاتصال) ، و هذا دليل قاطع على رفض الشاعر لواقعه و سعيه الدائم إلى تغييره بغية تحقيق واقع أفضل ، و قد استغل الشاعر الجزائري لتلك الغاية كل الظواهر اللغوية و الأدوات الفنية التي يمكن أن تجسد هذه النزعة التي عبرنا عنها بمقولة (الانفصال و الرغبة في الاتصال) من ذلك :

(أولا) - الانفصال بين الذات و الواقع :

و هو وجه من وجوه الصراع مع الواقع ، و انقسام ذاتي لدى المبدع بين رفض الواقع ، و قبوله ، و بين الانقياد إلى ما هو كائن ، و الانجذاب إلى ما هو ممكن ، و مرغوب في تحقيقه » (4) ، و قد شكلت صورة الريف و المدينة إطارًا مناسبا لتجسيد هذه النزعة .

يقول (عمار بن زايد) * :

تمتد أصنام المدينة . . في وجوم مرهق
نحو السماء المثقلة

---

(1) عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي . ص 70 .

(2) راجع .الموسوعة العربية الميسرة بإشراف محمد شفيق غربال ، دار القلم مصر 1965 ، ص 362 .

(3) جابر عصفور: " معنى الحداثة في الشعر المعاصر " ، فصول ع 4 / 1984 ، ص 42 .

(4) عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة . . . » ، ج 2 ، ص 78 .

* من مواليد (16 / 12 / 1952) بجيجل من أعماله الشعرية « رصاص و زنابق » .

بالغاز ، و الموت البطئ و الدموع القاحلــــــــة
و تلتوي الشوارع الحبلى بأتعاب السنين الراحلة
حـــول شراييني صباحـــًا و مســـــــــاءً
و أسمع الأجراس في عمق الصدور غاضبــــــة
وأرقب الزلزال يلقي خطبة في القافــــــــلة
يستعطـــف اللــه بخبث في النهــــــــار ،
ثم يزني بالمساء في الكؤوس الصاخبـــــة (1).

و يقول أحمد حمدي في ديوان « تحرير ما لا يحرر » :

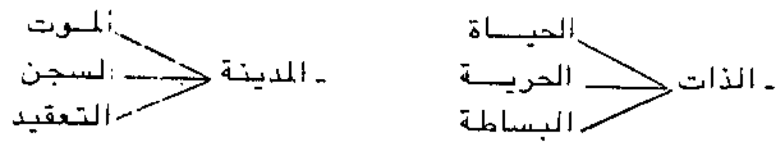
ما أضيق الدنيا ، بلا عينيك
في هذه المدينـــــــــة !
تشرب الأحـــزان صوتـــى
تنتشي في آخر المــــوال
كـــان القهـــر أســـــود
فـــــي الوجــــــوه
و كانـــــت الطرقـــات
تعصـــــــــــرها
غيوم مستحيـــــلة (2).

و لعل صـراع هذه الفئـة من الشعـراء مع الواقع تمثل جانب من جـوانب أسطورة (سيزيف) الاغريقية التي صمم فيها هذا الأخير أن يرفع الصخرة إلى القمة ، و يظل يعاني المشاق و يكابد الصعاب إلى أن وصل بها إلى بداية القمة ، و إذا بها تتدحرج لتعود إلى السفح و يعيد (سيزيف) الكرة من جديد . . . » !

و إذا عدنا إلى صور المدينة في النصوص السابقة وجدناها لا تدفع بنا إلى الاتحاد الوجداني ، و لا تشجع عليه ، بل لعلها تؤكد استحالة الاتحاد :

« تمتد أصنام المدينة . . في وجوم مرهق ».
نحو السماء المثقلة ، بالغاز و الموت البطئ . . . »

مما يكرس و يؤكد الانفصال بين الذات و المدينة « الواقع ».



(1) عمار بن زايد : رصاص و زنابق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 ، ص 13 .
(2) أحمد حمدي : تحرير ما لا يحرر ، ص 41 .

و يوقع الشاعر عمر أزراج شهادة الاغتراب و النفي بهذه الصورة التي تجسد لنا الواقع المأفون المعجون بالحزن و الذي يحياه الشاعر في بلاد الغربة ، و يعاني من وطأته الشديدة ، بعيدا عن بلدته « ثيزي راشد » :

فقلبي تمزقه الوحشة القاسية
فأغرق في وحل غربـــــة
و يمضغني المعمل الأجنبي .! ..
جلست على الطين أقرأ غربة جرحي
وأصقل في النّار كل الأماني التي أورثتنا التعاسة
ففاجأني دركـــي المدينـــة
ـ غنّ لنا أم فؤاد المغني حزين ؟
فغالبني يا بلادي الحنـــين (1)

أما حمري بحري فيسافر نحو القلب تجره اللاجدوى ، و يلفه شعور مأسوي حاد ، حتى الحب يحاصره الموت . . . ! سفر ليس فيه إلا الترقب و الانتظار للفجر الآتي الذي تلوح منه بروق الأمل و الانبعاث القريب الذي يأتي مع النوارس ، و نداءات الصيادين . . .

كالبحر الميـــت ؛
حبّك يأتي تابوتًا ؛
فيسافر نحو القلب ظلام الكون ؛ (2)

لكن الواقع يشده إليه بجبال ، فيتولد عن ذلك صراع بين (الحياة # و الموت) ، بين (الذات # و الواقع) :

فهجرت الحـــــزن ؛
و غنيت الفجر المخبوء
بساعد جـــــواتِ
فتزاحمت الكلمات حبالاً . . .
شدتني عصفـــورًا (3)

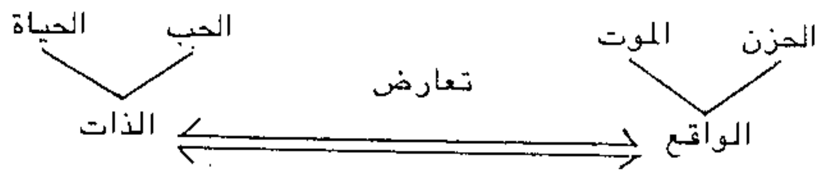
و بهذا يتضخم الصراع بين (الذات # و الواقع) كما يبرزه الشكل التالي :

---

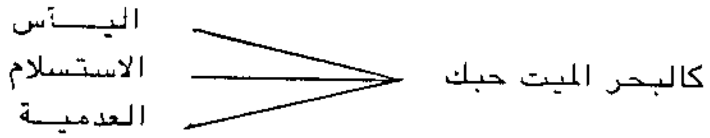
(1) عمر أزراج : العودة إلى ثيزي راشد ، لافوميك ، الجزائر 1985 ، ص 95 .

(2) حمري بحري : أجراس القرنفل ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص 51 .

(3) المرجع نفسه : ص 52 .



و يصبح تصادما بين الذات التي تحلم بالحب بالحياة ، و بين واقع ميت حزين ، و تضفي الصور التشبيهية « كالبحر الميت » في أول النص دلالة واضحة تعمق الشعور بالخيبة وانقطاع الرجاء .



- و تتنامى حركة العدمية و الشعور بالخيبة عند الشاعر إدريس بوذيبة ، يقول في قصيدة « ظلال الدمعة و النسيان » :

في مدارات التعدد و العصور
سوف تلقى نخلة أو خيـــمة
تنسيك أضـــلاع المحـــن
لا تقتـــــرب منــــها . . .
اقتـــــرب ! (1)

و هذه القصيدة تكشف لنا عدة حقائق في شعر إدريس بوذيبة بدءًا نلاحظ صراعا داخليا متأزما بين رغبة ملحة في الاتصال بالآخر ، و بين نزعة إلى الانطواء على الذات : «اقترب !. و لا تقترب منها » ، فالشاعر من ناحية يرغب في الاقتراب ، و من ناحية أخرى لا يرغب في ذلك ، و هذا الموقف يجسد لنا بوضوح حالة اللااستقرار و الضياع النفسي التي يعاني منها الشاعر .

ضائع أنت . . . ضائع
في تفاصيل اللقـــاء
في تضاريس الوداع (2)

في هذا المقطع يزداد الموقف تأزما فيبدو لنا الشاعر و قد وقع فريسة التردد والتذبذب بين (اللقاء و الوداع) ، بين (الاتصال و الانفصال) ، و هو ينفصل عن الآخرين وعن الواقع ،ربما لكي يعيد تشكيله تشكيلا جديداً يتفق مع رؤاه الخاصة،و في الوقت نفسه

---

(1) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 116 .

(2) المرجع نفسه : ص 117 .

يريد الاتصال فتكون النتيجة : حالة الضياع التي تسيطر على الشاعر و تجعله يقع فريسة لمختلف التساؤلات !؟ ، و لكننا نلمح في هذا الخضم كيف يتعلق الشاعر بحلم الاتصال واللقاء ، رغم كل الاحباطات ، يظهر ذلك في تقمص الشاعرروح الشخصية الأسطورية (شخصية بنلوب) التي انتظرت عودة زوجها و « ظلت تنقض ما تغزل والزمن يمضي ، ولكنها لم تفقد الأمل في عودة زوجها (أوليس) ، و مهما تقدم بها السن ، و فقدت زهرتها نضارتها ، فإنها قد علّقت حياتها على أوهى خيط من الأمل في عودته ، وهي مع كل ما ألمّ بها من ضيق و تعرضت له في الوقت نفسه من إغراء ظلت متعلقة بذلك الخيط الواهي »(1) مما يؤكد الحضور القوي للتفاؤل ، و تغلبه على إحباطات الواقع :

يا حنين الروح لهتافات الربابة .
بنلوب تمتطـــي البـــــرق
و تسخر من وطاويط الإمامـــة
فالحب ينقـــر قلبــــــها
بارتعاشات العـــــلامـــة (2)

و هكذا يمكن القول بأن التوتر و التضاد الذي لاحظناه في الشعر الجزائري في منتصف السبعينات أخذ يزداد حدة كلما تقدمنا في الزمن ، ليصبح في الثمانينات « وجهًا من وجوه الصراع مع الواقع ، و انقسام ذاتي لدى المبدع بين رفض الواقع و قبوله ، بين الانقياد إلى ما هو كائن ، و الانجذاب إلى ما هو ممكن ، و مرغوب في تحقيقه »(3) .
و هكذا نلاحظ داخل بنية النص حضورًا مكثفا لثنائية ضدية تحتوي على قطبين (+)و(-) و نلاحظ ميل الشاعر نحو القطب الموجب ، « كما نحس بأن القطب السلبي هوالكائن بينما القطب الموجب هو ما ينبغي أن يكون ، و بما أن ماهو كائن هو أشد قسوة من أن ينمحي ويندثر ، فإن البحث عما ينبغي أن يكون يظل همًا مؤرقًا » (4) ، هذا ما نقرأه في قصيدة الدكتور عبد الله حمادي « مدينتي قصيدتي » و هي ثمرة الأزمة التي تعصف بالجزائر اليوم ؟ ! نجد فيها التعبير الصادق ، و التفاعل الوجداني الحار مع قضية الوطن التي تؤرق كل شاعر ، بل كل إنسان غيورعلى وطنه ، يقول فيها :

مدينتي . . مدينتي لوتجهلون في المتون
مقبرة . .

---

(1) راجع . عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 210 .
(2) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 117 .
(3) عبد الله راجع : القصيدة المغربية . . . . » ، ص 78 .
(4) المرجع نفسه : ص 79 .

أحلامـها أوسمــــة
و سلـع مهربــــة . . .
و فرق مدربـــــة
و بدع مجربـــــة
و سنن مؤكدة (. . .)
مدينتي مسكونـــة
بآفة النسيــــان
مدينتي مورطـــة
في حرب « لا يجوز » (1)

و منذ البداية يعلن محور الانفصال عن نفسه في قول الشاعر : « مدينتي . . . مقبرة » و هذا يكثف الداء و يعمق الحيرة و التعارض بين الذات و الواقع ، الجسد و الروح ، و قد نتج عن ذلك إحساس رهيب بالعبثية و العدم ، و الشعور باليأس نتيجة تصدع القيم واختلالها في المجتمع ، و من ثم وقوعه فريسة للضياع و الفتن التي تحيط به من كل جانب توشك أن تؤدي به :

فأفرزت من يأسها
ضراوة الفـــتن . . .
فكانت النهايـــة
فاتحة بدايـــة
لورشـــة من دم . . . (2)

وقد استطاع الشاعر في هذه القصيدة أن يتناول موضوع الضياع بنسيج محكم جسد نفسية الانسان الممزقة بين المد و الجزر التائهة في دروب متشعبة لا حصر لها ، و بذلك ارتسمت أمامنا صورة قاتمة للفتنة التي اشتعل لهيبها و اشتد هذه الأيام ... ! و تبدو الصورة أكثر وضوحا في هذا المقطع :

مدينتي ... مدينتـــــي
معسكر للوحي و التدجيل
و مقصلـــة للكفـــر

---

(1) عبد الله حمادي : "مدينتي قصيدتي" جريدة الشروق الثقافي .

(2) المرجع نفسه

و أخرى للتاويـــل
و محكمـــــة
و منفـــــى
و مجلس هجـــين
و مفخــــرة
و مهزلـــــة
للقتل و التنكيـــل
مدينتي معشوقـــه
و قلبها ضنـــين (1)

ولا نحتاج في هذا المقطع إلى كثير من التأمل لإدراك التقابل الذي يطالعنا منذ البداية « مدينتي .. معسكر للوحي و التدجيل » و بين « الوحي # و التدجيل » يتشكل نسيج النص الدرامي ليجسد قمة المأساة و التمزق بين الماضي و الحاضر ، و عطف الوحي على التدجيل يحمل دلالة قوية توحي باشتداد الصراع و احتدام المواجهة بين الرغبة في تحقيق الذات ، و بين التعامل مع الواقع المعيش بسلبياته مما يفترض وجود عالمين :

عالم ماضي « مشرق » ⟸⟹ عالم الحاضر « المظلم »

و يبدو أن الصورة فيما تقدمه من تعارض و مفارقة ، تعكس ما يواجه وجدان الشاعر من مشاق في سبيل التوحد ، يبدو ذلك واضحا في هذه الصور التي بناها الشاعر بناءً تقابليا :

الوحي	#	التدجيل
الكفر	#	التاويـــل
محكمه	#	منفـــى
مفخرة	#	مهزلـــة
معشوقه	#	ضنــــين

و من هذه الصور ينبثق التعارض الدلالي بين ما كان و بين ما هو كائن ، بين الزمن الماضي / و الزمان الحاضر ، و تتطور الصورة لتبلغ قمة التعارض بين (الحياة # الموت) بين منح الحب # و الظن به كما نقرأ أيضًا في الصور المتقابلة تردد الشاعر و تذبذبه بين (الحضور # و الغياب) ، و في هذا إشارة إلى أزمة الانفصال التي أوقعت الشاعر بين طرفي المعادلة :

(1) عبد الله حمادي :"مدينتي قصيدتي"، الشروق الثقافي

« الاتصــــال # الانفصــــال »

و الحق أن هذا التردد الذي نقرأه في القصيدة ليس سمة مقصورة على الشاعر، بل هو سمة مميزة للإنسان العربي في هذا العصر « ممثلاً في رمزه الأكبر (فلسطين) ، إنه يعاني حالة من الاحتضار الدائم ، فلا هو يغضب فيثور ، و يتحمل تبعات العيش الكريم المضمخ بالحرية و الكرامة ، و لا هو يستسلم للموت الزؤام فيرتاح و يتلاشى و ينعدم » (1).

و من ديوان « قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضًا » لسليمان جوادي نختار هذه القصيدة ، و هي كما سنرى « ثورة عارمة ، و صيحة ساخطة على (الأنا) بل (النحن) الذي لاذ بالصمت اتجاه ما يحيف به من مكائد خسيسة ، و سد عينيه حتى لا يرى ما يلتف حوله من مهازل ساقطة » (2).

فكان شأنه كشأن النعامة تخفي رأسها في التراب بينما جسمها كله معرض للخطر ، يقول الشاعرفي قصيدة « ألا صفقي بيد واحدة » (3).

و يحتكر العرب كل الهزائم
يحتكر العرب كل الشتائم
يحتكر العرب كل القضايا التي لا تحل
و كل الشموس التي لا تطل
و كل السيوف التي هشمتها الحزازات أو شغلتها الفتن
و يحتكر العرب حتى السيوف التي لا تسل
و يحتكر العرب كل الكوارث كل المحـــــن
و كل القلوب التي فتنتـــها المـلـــــذات
و كل القلوب التي قد تحب الذي لا يحـــب
و تعجز عن حـــب هـــذا الوطــــن (4)

القصيدة ـ كما نرى ـ واضحة الدلالة ، إنها تصور حال الامة العربية في هذا العصر ، الذي يتسم بالهزائم و الشتائم و الكوارث و المحن ... فانقلبت الآية و بات (النحن) نقيض سلفه ! صار يصبر على الهزائم ، و يطمئن إلى الفتن ، ـ يتغنى بثرواته الزائلة ، ويتبجح بخطبه الواعدة » (5) ، و ذلك ما حاول الشاعر كشفه ، و صدم الانسان العربي به

(1) عثمان حشلاف : التراث و التجديد في شعر السياب ، ص 120

(2) شايف عكاشة : مدخل إلى عالم الشعر المعاصر في الجزائر ، ص 72

(3) نلاحظ في هذه القصيدة نفس قباني و كذلك مظفر النواب .

(4) سليمان جوادي : قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا ، ص 117 ، 118

(5) شايف عكاشة : مدخل إلى عالم الشعر المعاصر في الجزائر ، ص 72

لعله يفضل يومًا الموت على حياة الذل و الهزيمة :

وماذا تردين بيروت من هؤلاء العرب !!؟
صـــــــلاح مضـــى
و مضى خالد و أبو خالد
هل تردين ليلة أنس و حفل طرب !!؟
مضى طارق و استقال الحـــرس
فلا ليلة الوصل عـــادت
و لا عادت الأندلس ... (1)

- و يختم الشاعر القصيدة بهذا المقطع الذي يجسد قمة المأساة التي تعاني منها الأمة :

ألا صفقي بيد واحـــــدة
و موتي مقاتلة صامـــدة
فقد يشفق المعتدون عليك
و لا يستجيب العــرب (2)

(ثانيا) المشاهد المتقابلة :

لم يعد الشاعر المعاصر يهتم بالتقابل بين الألفاظ الجزئية التي تعمق الدلالة ، و إنما لجأ إلى المقابلة فيَ إطار أوسع و أرحب ، في إطار المشـهـد ، أو المقطع « و هذا اللون من التصوير الذي يعتمد تجميع الصور في مشاهد و لوحات يقابل بعضها بعضًا مقابلة تناظر و تعارض يفضي في النهاية إلى تأكيد وحدة الموقف ، و هو من شأنه أن يوسع دائرة الصراع حتى يشمل الماضي ، والحاضر، والمستقبل ، و يبعث على التوتر الذي يحفز القدرة على الاستبصار » (3) ، و قد سماها الباحث (عبد اللّه راجع) : (صور التحفز والاستبصار) ، يقول :« إن ما يبدو تعارضا و تناقضا بين لوحة و أخرى في ثنايا القصيدة الواحدة إنما هو تناقض طبيعي نظرًا لوجود حالة نفسية هي في الواقع حالة مخاض تحافظ على بصمات الماضي فيما هي تشرف على المستقبل ، وتتطلع إليه » (4)
ومن هذا النوع نأخذ هذين النموذجين :
- النموذج الأول : يقول عمار بن زايد :

---

(1) سليمان جوادي : قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضًا ، ص 118
(2) المرجع نفسه : ص 121
(3) عثمان حشلاف : " الصورة و الرمز في الشعر العربي ... » ، ص 122
(4) عبد اللّه راجع : القصيدة المغربية المعاصر ... » ، ج1 ، ص258 و ما بعدها

(المشهد الأول) : و قاتلنا الزمان البغل ... مرغناه في الوحل
تعقبناه في الجو
وفي المـــاء..
وفـــي الرمل ..

(المشهد الثاني) : و لكنا خدعناه مرة أخـرى
شنقنا طارقا فينـــا
و عدنا نمضغ الأحزان كالعادة (1)

ـ النموذج الثاني : يقول أحمد عاشوري :

(المشهد الأول) : كم يسعدني أن أبصر تلك الزيتونة
يأتيها عصفــــور
في فمه آية حب .. يقرأها ،
يودعها قلب الزيتـــونة !

(المشهد الثاني) : كم يحزنني أن أسمع صوت البوم
ينعب بين الصبّار
قرب الأســوار
أن الليل يجيئ دون نجوم (2)

في هذه النماذج نلاحظ أن كل نص يتكون من عدد كبير من الصور ....، فالشاعر يبتكر صورة أولى ، ثم يدع هذه الصورة تلد صورة أخرى .. و هكذا » ، إلى أن يتكون من جماع هذه الصور مشهد ، و يجعل هذا المشهد يناقض المشهد الذي يليه ، و يهدمه ، فالمشهدان إذًا يقومان على أساس التهديم ، فما أن تقوم صورة في المشهد الأول حتى يهدمها الشاعر في المشهد الثاني ، فالترابط الوحيد الموجود بين هذه المشاهد لا يعدو أن يكون ترابطا في الخلق ، و إعادة الخلق في التهديم و التناقض الذي قد يرمز إلى مقولتي :
(الخفاء و التجلي) ، (الموت و الانبعاث).
و هكذا نتعرف في هذه النصوص على ثنائيتين أساسيتين :
(أولهما) ثنائية : « الغياب # و الحضور »
(ثانيهما) ثنائية : « الأنا # و الآخـر » (3)

---

(1) عمار بن زايد : رصاص و زنابق ، ص 19

(2) أحمد عاشوري : أزهار البرواق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1984 ، ص 18

(3) راجع. اعتدال عثمان : "الحضور و الغياب" ، مجلة إبداع ، ع 01 / 1983 ، ص 83

و قد ترمز هذه المشاهد المتقابلة لحالة الصراع التي يعيشها الشاعر مع الواقع ، يقول عبد العالي رزاقي :

رأيت تقريرا يدين قصيــــدة
وفي هامش ضاع من دفتر « الحميري » قرأت :
« و حين تصادر دار الفقيــــر
يقولون : أوساخه كثـــــرت
و النظافة من واجبات المواطن
و حين تباع الفنادق للوسطـــاء
يقولـــون : ـ قـــد أفلســـت
و التجارة حق لكل مواطن » (1)

و هذا النص الذي يشمل مشهدين متقابلين يجسد كما أسلفنا مأساة الشاعر في واقع يمنع الكلمة الحرة ، و يعاني فيه الانسان الظلم و القهر ، إذ يقبل بمصادرة دار الفقير ، و لا يرثي لحاله ، و يغض الطرف عن اختلاسات الوسطاء و الأغنياء ، و هذا من شأنه أن يخلق جو الصراع بين طبقتين متفاوتتين :

1 ـ طبقة الفقراء : و هم عامـــة الشعب و غالبيتـه
2 ـ طبقة الأغنياء « الوسطاء » : أو أصحاب النفوذ .

و يستطيع دارس الشعر الجزائري المعاصر « فترة الثمانينات » أن يلاحظ هذه المشاهد المتقابلة التي توحي بمعاني التقابل و التضاد المفضي إلى العمق ، و قديما قيل : « و الضد يظهر حسنه الضد » .

كما نلاحظ قيام التقابل بين قطبين : (قطب موجب # و قطب سالب) .
وانجذاب الشاعر إلى القطب السالب ، نتيجة تكاثف الهزيمة و الهوان عليه و على الأمة العربية ، و قد أبدع الشاعر عمار بو الدهان التعبير عن هذا المعنى في قوله :

الرجولة قد ورثتها النســـــــاء
و السيوف التي كنت تغزو بها الأعداء
و سدتها النســـــــــــاء
و الخيول التي حملتك إلى الحرب صاخبةً
في زمان المذلة يلهو بترويضها اللقـــطاء (2) .

---

(1) عبد العالي رزاقي : يوميات الحسن بن الصباح ، لافوميك ، الجزائر 1985 ، ص : 69 .

(2) عمار بو الدهان : معزوفة الظما ، ص 79

أمام هذه الهزائم ، و هذا الذل الذي أصبح سمة بارزةً من سمات هذا العصر ، يستنجد الشاعر بالشهداء :

و أغني لذاكرة الشهـــــــداء
« هلا سألت الخيل يا بنة مالك
إن كنت جاهلة بما لم تعلم » (1).

و هذا التضمين لأبيات (عنترة بن شداد) يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الراهنة التي تمتاز بالضعف و الهوان ، بينما نجد اللحظة الماضية مشرقة تمتاز بالجمال و الجلال ، كما نلاحظ في هذا النص حضورا مكثفا لألفاظ السيوف ، و الخيول ... » و غيرها من طقوس القصيدة القديمة ، فيبدو لنا عمار بو الدهان و كأنه شاعر أرسلته الأقدار شاهدا على جاهلية القرن العشرين ! ، أو كأنه يعيش غربة زمانية و مكانية .

و قد أبدع الشاعر سليمان جوادي التعبير عن هذا المعنى بلغة بسيطة و لكنها موحية فى قوله :

ثبت يدا أبي لهـــب
فالمجد دوما للعـــرب
و النفط دوما للعرب
هذا الذي حفظت في المدينة الصغيرة
الذل دوما للعـــرب
و الجهل دوما للعرب
و الفقر دوما للعرب
و الجنس ربّ العرب
ثبت يدا (بعض) العرب
هذا الذي عرفت في المدرسة الكبيرة (2)

(ثالثا) محور الانفتاح :

و يقوم التقابل في هذا النوع من القصيدة على الانفتاح نحو القطب الموجب ، و له مستويات متداخلة يسلم بعضها إلى بعض في حركة تموجية تساير حركة الذات المتطلعة إلى الحرية و الانعتاق ، يقول عمار بن زايد :

نجوم الليل أقمار.. بسحر الكون تكسوني ..

---

(1) عمار بو الدهان : معزوفة الظمأ ، ص 79 .

(2) سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ، ص 70 .

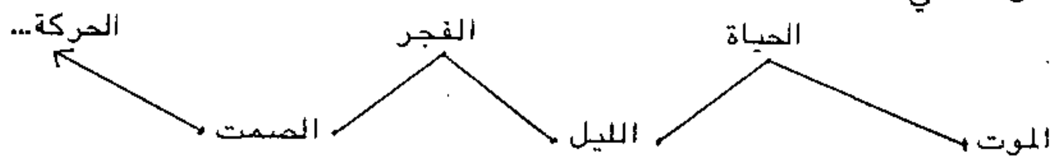
لوجه الكون تجلونـــــــي ..
تخط السطر مسودا إلى السطر
يمر الفجر أرتالا من الحـــزن ..
بكأس الســـم يسقينـــــي
و لـــكن
أظل النجم في الأفق
برغـــم الريـــح
و البـــرق
يمر الجرح أرتالا من الحزن ..
و طير الروض ملتاع
و غصن البان يا وردي يتن الآن منصاع
لريح البر .. و البحر .. فيشجيني
و لكن ألم الجرح في كفي
فيا أرواحنا شدي طريق الحب من أرض إلى أرض
لكي تحيا غصنون البان و الورد (1)

- نقرأ في هذا المقطع :

1 - كأس السم يسقيني ⟸ دلالة موت « انغلاق »

2 - أظل النجم في الأفق ⟸ دلالة الحياة « انفتاح »

و يستمر هذا الانفتاح في بقية القصيدة ؛ فالموت منفتح على الحياة ، و الليل منفتح على الفجر و الثبات منفتح عن الحركة إنها سلسلة يؤول انغلاقها إلى انفتاح كما يبين الشكل التالي :



و بين الانفصال (الموت) و الاتصال (الحياة) تكوّن الصور أفقا نفسيا متصاعدا إلى طريق الحب .. طريق الحياة ..

« فيا أرواحنا شدي طريق الحب من أرض إلى أرض
لكي تحيا غصون البان والورد » .

و إليك بعض النماذج التي يتمثل فيها محور الانتاج بشكل واضح :

---

(1) عمار بن زايد : رصاص و زنابق ، ص 84 ، 85 .

ـ النموذج الأول : يقول (جروة علاوة و هبى) * :

يا إخوتي
غدا يمر موكب العراة بدربنا
يلملم جراح أطفالنا الصغار
و يفتح للزوارق دربا في البحار
فتخضر الحقول
و ينزل المطـــر
و تحطم أياديهم الجدار
و تعود شمسنا الغاربة (1)

ـ النموذج الثاني : يقول (عبد الحميد شكيل) * *

و تقبل مواكب الزهـــور
تقبّل خطوها عرائس المطـر
تغرد منشدة أهازج الصباح
فينبت الأمـــل . .
و ينتشي التراب . .
و يعبر طائر الجنوب أرضنا
مرددا أغاني الخليج
فتزهر النفوس . .(2)

ـ النموذج الثالث : يقول (محمد بن مريومة)

سنعزف لليل لحن الرّحيـــل
و للصبح نحمل حلم النخيل

---

* من مواليد 03 / 05 / 1944 بقرية بني جمعة قرب الميلية ، من أعماله الشعرية ديوان الوقوف بباب القنطرة منشورات آمال .

(1) جروة علاوة وهبة : الوقوف بباب القنطرة ، منشورات آمال ، الجزائر ، ص 32 .

* * من مواليد 22 / 02 / 1950 بمدينة القل ، من أعماله الشعرية ، ديوان قصائد متفاوتة الخطورة منشورات مجلة آمال .

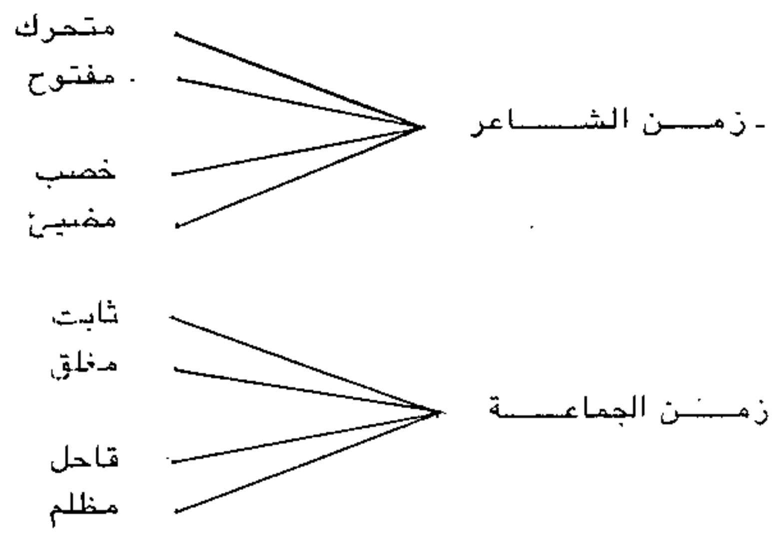
(2) عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة ، منشورات مجلة آمال ، ع16 ، ص 74 ، 75 .

سنقتل كل الوحوش ،،
و كالسندباد ، سنسال طيب المجاني
فطفلك يبكي ،،
و يرقب فجر الحنان ،، (1)

(رابعا) التقابل على المستوى الزمني : (الآني / المابعدي)

« هناك زمن يحتقن بالثبات ، و يمتلئ بالسكونية و الموت ، و هناك زمن آخر منجذب إلى الحركية و الاستمرارية و التدفق » (2) ، و هذا الأخير هو الزمن الشعري الذي يمتاز بالتفجر و الانفتاح على كل التغيرات و التحولات « و لذلك كان همّ الذات هو استدعاء الزمن الآخر ، زمن الامتلاء و الحضور ، و نشدان الاتي المحمل بنبض الحياة ، و المشحون بالتنبؤ ، و فيض العطاء المتجدد على الدوام » (3) ، إذاً هناك زمنان :

1 ـ زمن خارجي (تاريخي) ⟸ و هو زمن الجماعة .
2 ـ زمن داخلي ، و خارجي ، و تاريخي ⟸ و هو زمن الشاعر .



و منه فإن لحظة الشاعر الروحية لا تتلاقى بالضرورة مع لحظته التاريخية اليومية ، بل ربما تجاوزتها فتأتي القصيدة لذلك تحمل أبعاداً دلالية ما بعدية استشرافية ، و قد تجسدت هذه المابعدية التفاؤلية في تجارب الغماري من ذلك قصيدته « ألم هواك »:

---

(1) محمود بن مريومه : المغني الفقير ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 ، ص 32

(2) عبد القادر فيدوح : الرؤيا و التاويل ، ص 18

(3) المرجع نفسه : ص 18

ألمّ هـــــواك ..
أقرأه صهيلاً أخضر القسمات
و مهـــــراً ..
فارساً يمتد من « صفين »
يحطم صخرة المأساة
يذيب الحاضر الصخريّ أنفاساً ربيعية !
و أياماً تضيئ الدرب بالكلم الالهيّة ! (1)

الزمن في هذه القصيدة يقوم على التعارض بين لحظتين :
1- لحظة مغلقة يظل الزمن فيها اغتراباً يميزه « الحاضر الصخري »
2 - و لحظة منفتحة على أبعاد انبعاثية تميزها « الانفاس الربيعية »
أو بين زمنين متعارضين : « الزمن الحاضر # الزمن المستقبلي »، و هذا يجسد لنا حلم الانبعاث و الرغبة في تغيير الواقع - يقول محمود بن مريومة :

رفيقة دربـــــي ،،
ستقتل شمس الجياع نجوم الليالي
سنحلم بالخبز ، بالورد ...
حتى تموت مواويل ذاك السعال
سنبني بلاداً بغير وحوش
بلاداً تموج ببحر الجمال
نقبل فيها الحمــــام (2)

و يمكن توضيح التقابل الزمني في هذه القصيدة من خلال الجدول التالي :

الزمن المغلق	الزمن المفتوح « المابعدي»
نجوم الليالي مواويل السعال الوحوش الوحوش	شموس الجياع الخبز و الورد بلاداً بغير وحوش تموج ببحر الجمال

(1) مصطفى محمد الغماري : بوح في موسم الاسرار ، ص 58
(2) محمود بن مريومه : المغني الفقير ، ص 38 .

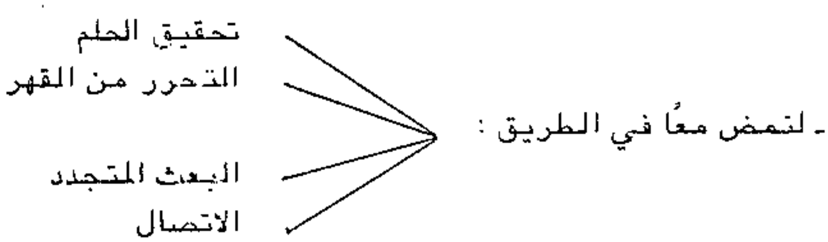
هذا الجدول يكشف فكرة التعارض الموجود بين الزمنين ، و التي تقوم عليها و تتأسس بنية النص ، مما يعكس و لو بشكل خفي و غير مباشر تلك المعاناة التي يعانيها الشاعر ، عندما يواجه الواقع و التي تتخذ بعدين :

- البعد الأول : الشعور بالخيبة من الواقع
- البعد الثاني : محاولة تغيير الواقع و لو في إطار « الحلم » .

و هذا ما نجده في النص السابق الذي يختمه الشاعر بحلم الانتصار و التفاؤل بالمستقبل الذي سيأتي :

رفيقة دربي ،،
أراك ...
و للدرب كنت الرفيق
رفيقه دربي ،،
لنمض ...
لنمض معًا في الطريق (1)

و في هذا الاصرار على المضي قدمًا في الطريق ، تتجلى الارادة الصلبة في مواجهة الواقع و تحديه ، و للفعل (لنمض) الذي تكرر مرتين دلالته الواضحة ، إنه يوحي بإمكانية البعث و التحرر من الضعف و التخلف و تحقيق الحلم في أرض الواقع ، و في ذلك تأكيد على محور الاتصال وانتصار القطب الموجب في معادلة (الاتصال # و الانفصال) .
و من ثم تحقيق الحياة الانسانية في تجلياتها السامية :



(1) محمود بن مريومه : المغني الفقير ، ص 39

3ـ صور اللمح السريع : أو (صور الوميض)

« و نعني بها تلك الصور الشعرية ذات الاشعاع القوي النافذ ، و التي تتولد عنها إنارة مفاجئة في منطقة اللاشعور ، فتترك بعد ذلك انطباعًا في الشعور لايمحي » (1) ، و من ثم فهي تشبه إلى حد بعيد وميض البرق « تلتقط في لحظة انبهار ضوئي يكاد يعشي الأبصار ، و لكنه ضوء يكشف من جزئيات المنظر و المكان ما كان خافيًا من قبل » (2).

و هذه الصور التي تعتمد الوميض أو البرق السريع ، صور في منتهى الغرابة ، من حيث البناء الفني ؛ « إنها لقطات سريعة مفاجئة يلتقطها الخيال ببراعة فائقة من مشاهدات الواقع ، و يعقد بينها أواصر وثيقة و منطقية تهز الخيال بغرابتها ، وما فيها من عنصر مفاجأة و امتناع ألفة » (3).

و لعل أول خطوة في رسم مثل هذه الصور هي أن يجمع الشاعر بين المعنى الحسي اوالمعنى الذهني في لمحة واحدة ، فتشمل الصورة حينئذ على العمق و السطح معـًا ، المفهوم و الادراك الحسي للمفهوم ، على التجربة و خلاصة التجربة » (4) ، و تعد قصائد عبد اللّه حمادي في ديوانه «قصائد غجرية »قمة هذا التصوير الخاطف الذي يعتمد الومضة و التركيز الشديد ، و هو يتكئ فيها على ذكريات الطفولة ، و على درجة عالية جدًا من التكثيف من ذلك قوله :

الشروق القديم تداعى موهنًا
تحت مطرقة الخمود ،
نعومة السنابل لم تعد تبرق من عينيك ،
عبير الموسيقى نكتاره المزرورق ،
لم يورق تهانه على شفتيك
إنها سحابة خريف ظلها رفّاف على عتبة صدغيك !
إنها (...) و.آه ، ! ليتها سحابة ! ! (5)

هذه الباقة من الصور التي قدمناها للشاعر عبد اللّه حمادي تتجلى فيها خصيصة الوميض ، و هي تجسيد للحظة خاطفة استمدها الشاعر- في غفلة من الزمن - من هذا العالم العجيب ، فقوله : « نعومة السنابل لم تعد تبرق من عينيك »صورة منتزعة من الطبيعة ، و لكنها تلمع في سماء القصيدة ثم تختفي تاركة أثرًا رقيقا - يجعلنا نبحر في أجواء رومانسية شفافة ، تدل على مخيلة خصبة قادرة على ارتياد كل الآفاق ، و الشاعر

---

(1) عثمان حشلاف : التراث و التجديد في شعر السياب ، ص 129

(2) المرجع نفسه : ص 129

(3) عبد الرحمن بدوي : في الشعر الاوربي المعاصر ، مكتبة الانجلومصرية ، القاهرة 1965 ، ص 74

(5) عبد اللّه حمادي : قصائد غجرية ، ص 19

(4) عثمان حشلاف : " الصورة في الزمن ... " ، ص 120

في القصيدة ينتقل بسرعة كبيرة من صور ة إلى أخرى ، فيتولد عن ذلك نوع من الاثارة « تشبه علامات مضيئة في الطريق » (1) يقول إدريس بوذيبة في « أحزان العشب و الكلمات » :

تهــرب ذاتــي من ذاتـــــي
شتات يبعثرني و يجمعني لشتــات
دمي ينساج في الوجع و في الكلمات
للورد العابق أحرق نذري و ساعــاتي
للخصر الراحل أسفح شعري و حالاتي (2)

و يقول فى مقطع ثان من القصيدة نفسها :

تترقب عودتها في صمــــــت
تترقب شمسا تأتيك مســــاءً
من أدغال ملأى بالغيـــــــلان
و أشجار الصّندل و الرّنـــــد
شمس تزرع أيّامك غيما و غموضا ! ..
تغمر جسمك ضوءا وحشيـــا ،
تعانق محن الشوق و تؤاسيــك ... (3)

هذه القصيدة ومضة شعورية مجسدة في قالب فني دقيق ، يتلائم مع نفسية القارئ المعاصر الذي يميل إلى السرعة و التركيز في الطرح ، و القصيدة تمثل مغامرة على مستوى الشكل ، و تصميم واع على مستوى الاخراج الفني ، إنها تعتمد الانثيال العفوي على شريط قزحي من صور الوميض ، التي تشع في سماء النص النابض بهموم الانسان الجزائري المسكون بأزمات عصره المختلفة ، تاركة انطباعا في الشعور لا يمّحي ، بحيث تقوم على الجمع بين أشياء متباعدة بواسطة تيار من الأحاسيس المركزة :

- المقطع الاول : 1 - هروب الذات من الذات
2 - شتات يبعثر
3 - دم ينســاح
4 - الورد العابق
5 - الخصر الراحل

المقطع الثاني : 1 - الادغال الملأى بالغيلان

---

(1) سي دي لويس : الصورة الشعرية ، ص 65 .

(2) ادريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 101 .

(3) المرجع نفسه : ص 102 .

2 - أشجار الصندل و الرند
3 - الشمس التي تزرع الغيم و الغموض
4 - الضوء الوحشي
5 - محن الشـــوق ..

ونحاول الآن الولوج إلى داخل البنية التركيبية « لصور الوميض » لاستخراج القوانين الخاصة التي تنتظم فيها هذه الصور
و يمكن في هذا الاطار أن نميز قانونين هما : قانون التوزيع ، و قانون التكرار

1 - قانون التوزيع :

وهذا القانون يمنح الصورة الرئيســة طاقة التفرع إلى صور عديدة جديدة ، لا تحمل دلالة مغايرة ، بل تعمق الدلالة الأولى « الأساسية » و تكشف عن جوانبها المختلفة ، و هي بهذا الشكل أشبـه ما تكون بتفريعات أغصان الشجرة التي تعود إلى أصل واحد ، ثم تتشابك فيما بينها إلى حد التداخل - في بعض الأحيان - مسهمة في تعميق الدلالة بشكل تصاعدي .
و قد تبدو التنويعات غريبة بعضها عن بعض ، و لكنها في واقع الأمر متكاملة تتبادل الأضواء و الدلالات كما في هذا المقطع للدكتور عبد الله حمادي :

هذه الآلام المرتعشة في الخلوة ،
تلك الآمال المضيئة في الخلاء ؛
إنها انتفاضة مسعـــــــورة
تنعش قلق الأصابـــــــــع
و تخرق ضبابية الحناجـــــر ،
و تمطط جحوظ عيون المقابر ؛
إنها طيور ربّانية تلعق بأجنحتها الأتربة
و تعبق بطعنات الكلمة المشهّرة للطريق ! (1)

فالصورة الرئيســة هي صورة « الآلام المرتعشة في الخلوة » ويتفرع عن هذه الصورة الرئيسة صورا فرعية أخرى فنجد :
1 - الآمال المضيئة في الخلاء .
2 - الانتفاضه المسعـــورة

(1) عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، ص 15 .

3 ـ قلـــــق الاصابــــــع
4 ـ ضبابية الحناجر ، ..... الخ »

هذه هي إذًا الصور التوزيعية ، فالشاعر يبدأ بصورة أساسية ، ثم يقدم صورا أخرى بطريقة سريعة رابطًا بين هذه الصور الفرعية ، بشحنات عاطفية سريعة ، و بذلك يبدع الشاعر مشهدا أو لوحة من صور الوميض التي تشع في سماء النص كالنجوم المتلألئـــة «و تصبح القصيدة القائمة على هذه الصور أشبه بالبرق الذي يضيئ جوهر العالم ودخيلاءه » (1)

و إليك نماذج آخرى للتوضيح : يقول عياش يحياوي :

أواجهها في شوارعنا الضيقة
يحاصرني الكبت ...أهرب من هذياني ...
يحاصرني الهذيان ...
فأكتب ماليس يفهم
و أنشر للريح قلبي ...و للكف نار على شرفات الجبين ..
و إني سأندم ... و المدن الساحلية ...
تعلم ما بيننا من نفور و ألفة كاذبة (2)

ـ يقول عبد الحميد شكيل :

تنسكب الدمعة في شجني ؟؟
تسكن الوردة أعلى كفنـــي ..
تمتد ظلا أبديا على ربى زمن ؟؟
تشرخني الصرخة الثكلـى ؟ ..
ترفضني هذه المــــــدن .. (3)

(1) أدنيس : زمن الشعر ، ص 154 .

(2) عياش يحياوي : تأمل في وجه الثورة ، ص 55 .

(3) عبد الحميد شكيل : قصائد متفاوتة الخطورة ، ص 111 .

2 ـ قانون التكرار :

و إذا كان التكرار في النثر عملية حشو لا طائل منها ، فهو في الشعر ليس كذلك ، فالصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها بل تحمل دلالة ثانية (جديدة) بمجرد خضوعها للتكرار ، فنقرأ في الصورة المكررة شيئا آخر غير الذي سبق .

و التكرار ظاهرة قديمة في التراث العربي ، و نماذجه كثيرة في القرآن الكريم كتكرار الآية الكاملة في سورة الرحمن « فبأي آلاء ربكما تكذبان » أو تكرار الكلمة في سورة القارعة « القارعة ما القارعة و ما أدراك ما القارعة .. ».

و في الشعر يسهم التكرار ـ كما سنرى ـ في عملية الايحاء، و تعميق أثر الصورة في ذهن القارئ ، و هو عند (نازك الملائكة) أربعة أقسام : تكرار الكلمة المفردة ، و تكرار العبارة أو البيت ، و تكرار المقطع الشعري الكامل ، و تكرار الحرف » (1)

و سنعرض لبعض أنواع التكرار في الشعرالجزائري المعاصر مع التعليل :

أ ـ تكرار الضمير : يقول إدريس بوذيبة :

أنا الجمع بينهما
أنا انكسار الدائرة ...
أنا القوس الممدّد فوق مقبرة الجسور العابرة
أنا النبض الممزق بين أطراف الحراب و أشواق الكتابة (2)

هذا النص نموذج لاستعمال ضمير المتكلم (أنا) الذي تكرر مرتين تأكيدا للذات (الأنا) في مواجهة الواقع ، و هو يحمل دلالات عميقة مباشرة و غير مباشرة :

* الدلالة المباشرة :

(أنا) ← إثبات الذات
(أنا) ← التمسك بالأصل
(أنا) ← الحفاظ على الشخصية

* الدلالة غير المباشرة :

(أنا) ← الحياة
(أنا) ← القوة
(أنا) ← التحدي و المواجهة .

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ،ط3 ،مكتبة النهضة ، بيروت 1967 ، ص 230 و ما بعدها.

(2) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 89 .

ب - تكرار الكلمة :

« وتمثل الكلمة المكررة المركز الدلالي الذي ينطلق منه الشاعر، و يعود إليه ، خالقا في كل مرة علاقة لغوية جديدة أو صورة شعرية جديدة » (1) ، و بذلك يؤدي هذا التكرار وظيفة جمالية حيث يكون البؤرة الفنية أو العنصر المشترك في مجموعة من الصور ، وبذلك يحقق الشاعر للصورة صفة التكامل و الترابط ، و الانسجام ، و فضلاً عن ذلك فإن التكرار يعكس لنا إلحاح الشاعر على دلالة معينة ، تمثل مركز (الزلزال الفني) في القصيدة . يقول إدريس بوذيبة :

تعب الرصيف من التسكع في شرايين المدينة
تعب الهواء من التوقف في محطات التثاؤب و الضجر
تعبت ضلوعك من حصارات التشابه و الفصول
تعبت خطاك من الوصول إلى الوصـــول (2) .

و الشاعر يكرر الفعل (تعب) الذي يخلع على الصورة الكلية دلالة الضجر و الشعور بالضيق الذي يسيطر على الشاعر و يسلمه إلى شعور بالعبثية و العدم .

و نتيجة هذا التكرار تولد تراكم تعبيري و مضموني استطاع أن يحقق أبعادًا جمالية و انفعالية من شأنها أن تساعد المتقبل أن يتفاعل مع المعنى ، و بالتالي مشاركة الشاعر في تجربته مشاركة وجدانية .

و أول صورة تصادفنا في هذا النص صورة التعب من التسكع في شوارع المدينة الضيقة ، و بخاصة عند الريفي الذي ألف الطبيعة المفتوحة الفسيحة ، ثم إن التسكع يحمل معنى التفاهة و العبثية ، و تكرار الفعل (تعب) إذًا يعمق دلالة الشعور بالتفاهة والعبثية ، تفاهة الحياة ، و عبثية الوجود في هذه المدينة الصاخبة التي لا يشعر فيها الانسان بطعم الحياة و لا باللذة و السعادة التي ينعم بها ساكن الريف .

و إذا كانت الكلمة تكرر للإيحاء بقتامة الاشياء ، و الايحاء بالحزن و اليأس (فقدان الامل) فقد تكرر الكلمة لتأكيد الرفض و ترسيخ عنصر المقاومة ، يقول محمد زتيلي :

و لكني مازلت أقول !
هل لي أن أتنفس ؟
هل لي أن أحكي بضع كلام ؟
هل لي أن أرسم (لا) في كل مكان ؟
هل لي أن أحيا حـــــراً

---

(1) مدحت سعد محمد الجبار : الصورة الشعرية عند ابي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب 1984 ، ص 47

(2) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 87

فوق حدود الوطن الممتد من الشام
إلى بغداد فلا تطلب مني الشرطة
شيئـــا ؟ (1).

فقد تحول التكرار في هذا النص « إلى مناجاة رامزة واعية للانبعاث الروحي الذي ينتظره الشعراء لأمتهم » (2)، إلا أن هذا التكرار حدد الدلالة الشعورية فلو سكت الشاعر عند قوله « هل لي أن أتنفس » لكانت الصورة أعمق و أرحب في دلالتها و ايحائها.

ج - تكرار الجمل :

يكثر الشاعر المعاصر من تكرار الجمل في نصوصه الادبية لأداء وظائف دلالية مختلفة باختلاف الموقف العام للنص.

فيكرر الجملة للتعبير عن فقدان الامل، أو لتأكيد الرفض و ترسيخ عنصر المقاومـــة و التحدي، يقول أحمد عاشوري :

يؤلمني انسان
يبصق سلطان
في وجهـــه.
و لا يموت ميتة الشّجعان
يؤلمني انسان
بلا مكـــان
بلا زمـــان
« يموت بالمجان » (3)

و يقول في مقطع آخر:

تؤلمني بلادكم.
و عادة شريرة
أميركم مازال منها يغزل اللّذائذ الحقيرة
فيطلق الطاووس و العصفور
ويأسر النّسور

(1) محمد زتيلي : انهيار مملكة الحوت، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990، ص 38.
(2) رجاء عيد : لغة الشعر، ص 46.
(3) أحمد عاشوري : لونجا، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986، ص 44.

تألمني بلادكـــــم
لأن ناسكم بلا شعور
بحاركم رفيقتي ترفض أن تثور (1).

ففي المقطع الأول يكرر الشاعر عبارة (يؤلمني إنسان) مرتين ، وفي المقطع الثاني يكرر عبارة (تؤلمني بلادكم) مرتين أيضًا ، و قد تعمد الشاعر تكرار العبارة بشكلين مختلـــفين - و إن كانت الدلالة واحدة - لأن التكرار المتماثل يخلق الملل ، أما التكرار المختلف فيؤدي إلى خلق ايقاع متنوع يثري المعنى و يعمق الدلالة.

- و هذا نموذج آخر للتوضيح :

- : يقول الشاعر عبد الحميد شكيل :

.. في داخلي صهيل
.. في داخلي عويل
يا صاحبي أنكرني الزّمن ..
حكايتي ، كقصتي تثقلها المحن ؟؟
مثل ارتعاشة الصب ، أنا حكايتي تداعب القمر
تغازل الشمس ، لكنها قد هدّها الوســن (2)

(1) أحمد عاشوري : لونجا ، ص 45 .

(2) عبد الحميد شكيل : قصائد متفاوتة الخطورة ، ص 9 .

ـ الصور السريالية : (الكتابة الآلية)

خطت الصورة الفنية في شعرنا الجزائري المعاصر خطوات هامة على صعيد البناء الفني ، لاسيما فيما أنتجه الشعراء في فترة الثمانينات ، فقد أفضت التجربة لدى بعض الشعراء ـ كما رأينا سالفا ـ إلى الايغال في عوالم الصوفية المعتمة و الرمزية الغامضة ، و لعل ذلك راجع إلى أوضاع الأمة العربية بشكل عام ، و ما تمخض عنها من خيبات أمل أدت إلى شعور بالاحباط لدى الفرد الجزائري ، و لم يجد الشاعر متنفسًا من هذا الواقع المتأزم إلا في اللجوء إلى تيار الشطح و الأحلام في المذهب السريالي الغربي ، الذي وجد الشعراء في عوالمه الفنية السحرية تعويضًا عما افتقدوه من راحة و سكينة في الواقع المعيش ، و من ثم كانت السريالية وسيلة الشاعر إلى تجاوز واقعه ، و تجاوز ذاته سعياً « فيما وراء مقولات المنطق من أجل العثور على الطاقة في حالتها البدئية ، و على الكلام الحي : كلام الأسطورة التي تعطي للعوالم الداخلية أشكالاً ملموسة » (1) .

أما الصورة الفنية في هذه التجارب « فهي أثر من آثار الرؤيا أو الحلم ، فكما يسبق الحلم الشاعر كذلك يسبق الحلم الصورة » (2) ، و لذا يقول (أوندريه بريتون) : « الصورة الأدبية السريالية تشبه تلك التي تمر في خيال الثمل ، تأتيه تلقائياً ، و تفرض نفسها عليه قسرًا ، فلا يستطيع عنها حولاً » (3) ، لذلك يرى السرياليون أن أقوى الصور و أفضلها للتعبير عن عوالم الباطن و اللاوعي ، صور الأحلام ، و الصور الساذجة ، أو صور الطفولة :

1 ـ البناء الحلمي للصور :

بما أن السريالية تقوم على رفض الواقع الانساني ، فقد لاذ الشعراء « بالحلم بوصفه أداة لعالم مليء بالامكانات ، و أداة لبعث الحياة و التجدد في كل ما تسطح و جمد في الرؤية التقليدية » (4) ، إنه يسمح للمرء أن يتغلغل إلى أعماق ذاته الباطنية ، و بذلك يدرك أعلى أنواع المعرفة .

إن عالم اليقظة ـ في هذا السياق ـ حالة غياب عن الحقيقة ، لهذا لابد من وعي جديد يستطيع احتضان الحقائق ، و دمجها في تيار اللاشعور الذي يفصح عن ذاته بالحلم : الذي هو نافذة يطل منها الشاعر على عالمه النفسي في محاولة للخروج من عالم الكآبة و الحزن » و هكذا يصبح المكان ألعوبة الخيال الجامح الطليق الذي يتيحه الاستغراق في حالة الحلم، فتتلاقى الصور ، و تتصادم ، و تتصارع ، و تنحل من جديد في صور أخرى ما نلبث أن نتصادم بها ، و على هذا النحو تصبح القصيدة رحلة فيما يشبه الكابوس الخبيث المتحور

---

(1) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص 32 .

(2) محمد زكي العشماوي : الادب و قيم الحياة المعاصرة ، ص 217 .

(3) المرجع نفسه :ص 217 .

(4) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 448 .

و المتحول على الدوام (1) ، يقول إدريس بوذيبة :

أتدجـــج بالنــــــــار
أتوهج داخل أعصاب الأرض
فقميص الليل سينشـــق
و ستخـــرج أفعــــى ...
لا تقتات سوى برحيق العين و دم القلب
و ستلتـــف بقســـوة
حـــــول الجــــــذع
و ستملأ هذي الأرض فحيحًا و خرابًا (2).

و نحن في هذا النص أمام حلم كابوسي مزعج هو بلا شك انعكاس لقلـق الشـــاعر ، و خوفه من المستقبل المجهول ، و لذلك كان أمرًا طبيعيًا أن تتركب الصور في النص على شكل خواطر مكثفة لا تخضع لمنطق العقل ، و إنما هي خاضعة لمنطق الحلم ، الذي ينفتح على دلالات مختلفة :

- دلالة الحلم ⟸ 1 ـ تعويض الحرمـــان
2 ـ رفض الواقــــع
3 ـ الرغبة في التغيير

« و هذا يجعل من الحلم عالم فوق لغوي ؛ يتجاوز العلاقة المنطقية بين(الدال والمدلول) بالمعنى السوسوري ، يقول (ديريدا) : « إن لغة الحلم هي فاعلية حسية أكثر منها لغوية ، و إن للحلم مفردات ووقائع لاتحيل ضرورة على ما دأبت الذهنية التقليدية على فكها به ، بل هناك نحو خاص بلغة الأحلام » (3).
و هنا برزت محاولة إفراغ اللغة في القصيدة من دلالتها المرصودة و المتداولة ، عن طريق إنشاء علاقات جديدة بين مفرداتها ، تحول دون تمثل أي دلالة تقليدية لها ، فتتحول ـ من ثم ـ دون تركيب أي موضوع محدد من مجموعها ، و هذا ما يعرف في المذهب السريالي (بالكتابة الآلية) التي يعرفها أدونيس بقوله : « هي الكتابة العفوية غير المدروسة ، التي تفلت من الاكراهـــات الآتية من العقل الرقيب ، و الفـــكر النقدي و المواصفات » (4) ، وهذه الكتابة تتيح الاستفادة بشكل أكبر من طاقات الخيال، كما تتيح لنا الانفتاح على عالم اللاشعور ، وبهذا تصبح « القصيدة مغامرة لغوية بقدر ما هـي

---

(1) عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 452 .
(2) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 33 .
(3) سليمان عشراتي : " التفكيكية .. و جذور الوعي التنظيري عند جاك ديريدا " ، مجلة الحداثة ، ع 2 (جوان 1993) ، ص 109 .
(4) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص 133 .

سياحة روحية ، إنها محاولة محض لعشق اللغة ، و السباحة في مياهها البريئة ، التماسا للمدهش ، و المباغت و المثير (1).

و قد استهوت هذه اللعبة بعض شعرائنا المعاصرين منهم عياش يحياوي ، محمد زتيلي ، و كذا الشاعر إدريس بوذيبة ، يقول عياش يحياوي :

أتنسّك حتى ندي الفجر
أرقب نجم الدّراويش في ليلتـــي هذه
أطعن النجم بالوهم ، أقذف عمري على
شرفات النجوم
و ألهث مثل كلاب القوافل قرب عروش
الطفولة ،
أدعوا لتمائم مدرستي
و أخون انعراج الأهلّة ، أسقى كرامانها
بالهوس . (2).

و حين نقرأ هذا النص نشعر بذلك الانتقال من الواقع إلى الحلم ، و نعيش الهروب إلى الذات - الأصل ، و الأحلام ، بل إن الحلم يصبح مرادفا للواقع ، و منافسا له ، فنجد الشاعر يطعن النجوم بالوهم ، يقذف عمره على شرفات النجوم ... ، و الشاعر بعمله هذا ينقلنا إلى مشهد انتظمت أجزاؤه بشكل عجيب يتمرد على معدودية الزمان ، و يرتفع فوق حدود المكان ليحلق في أجواء أسطورية لا متناهية ، فالأفكار و الأشياء تظهر في الحلم بصور مختلفة عمّا ألفته العلاقات الاجتماعية ، فهو يستخدم لغة « شبيهة باللغة الهيروغليفية ، و لكننا نستطيع أن نحصل في بضع لحظات ما لا نستطيع أن نحصله بلغة الكلام في ساعات كثيرة » (3) ، و هذا يتطابق مع طبيعة الصورة الفنية التي هي « انبثاق تلقائي حرّ يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الاغوار ، و تنفرد عنها ربما إلى درجة التناقض و العبث بنظامها و قوانينها و علاقاتها تأكيداً لوجودها الخـــاص . و دلالتها الخاصة » (4) ، يقول إدريس بوذيبة :

- النموذج الأول : في قصيدة « عينان عشبيتان » .
غنـــج بـــدوي

---

(1) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 443 .

(2) راجع . القصيدة - ملحق مجلة التبيين للجاحظية خاص بالشعر - ع 2 / 1992 ، ص 12

(3) محمد حسن عبد الله : الصورة و البناء الشعري ، ص 105 .

(4) المرجع نفسه : ص 33 .

هيئة وعل جبلــــي
أقراط تفاحية الشكل
أسورة جمــــــــة
و أوشام السّرخـــس
تلتف على الجسد المرجاني (1).

ـ النموذج الثاني : « السيف و طفولة الريح ».

و رسمت صورة وجهك الضامئ في وادي الرّمال
و دخلت إيقاع الغـــروب
و مجبرة المرايا و الكشوف
و تمزقت المسافة كالشظايا الهاربة
و أنت الأشجار بألف أغنية و صوت
وضجّ عويل الروح في الدّرب الطويل ..
للمت قلبك
و تزوجت المسافات البعيدة
و صعدت معراج الــــرؤى
و ركبت أشرعة التجاسر و البراري و النّدى
فالشمس تأخذ شكل جمجمة
و تعطيك مفتاح النزوح (2)

هذه النصوص تبدو للوهلة الأولى مجرد رصف لألفاظ غريبة و صور غير مألوفة، ليست بينها أدنى علاقة منطقية كما يبدو في النموذج الأول، الذي جمع بين « الغنج البدوي، الوعل الجبلي، أقراط تفاحية، أسورة جمة، أوشام السرخس...».

إلا أن هذا التنافر الظاهر يخفى نسقا خاصا لا يتبدى إلا بإعمال الفكر، و إعياء القريحة.

إن أنصار هذا الشعر يرون « أن مهمة الشاعر .. هي أن يخلق جوًا مستترًا غريبا بهذه الألفاظ أو(التعزيمات) حتى تحاط بأسرار الغموض و ظلمات القشعريرة المثيرة التي تهز كيان النفس » (3)، و تحقق متعة الاختلال في السياق، و بناء الصور عندهم يتم في ضوء مفهوم خاص للعلاقات بين الأشياء، قائم على اللاربط، و الآلية، أو ما يعرف في المذهب السريالي(بالكتابة اللاإرادية).

---

(1) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات، ص 75.

(2) المرجع نفسه : ص 90.

(3) عبد الرحمان بدوي : في الشعر الاوربي المعاصر، ص 97.

يقول (شوبرت) في كتابه « رمزية الأحلام » : « إن الروح تتكلم في الحلم بلغة مغايرة كل المغايرة للغتنا العادية »(1).

و على هذا النمط من الكتابة المسحورة المرسلة على سجيتها يستمر الشاعر في النص الثاني في تسجيل خواطره ، و رسم صور يتجاوزبها العالم الواقعي ، ليحلق في سماء الأدب السريالي ، أين تتعانق الروح الحالمة مع عوالم اللانهاية ، و أين لا تخضع الكتابة للعقل أو المنطق ، أو لأية طريقة ثابتة ، إنها على العكس نقيض لكل ما هو مؤسسي ، « ويمكن القول بتعبير آخر ، و باللغة الصوفية ، إن السريالية ترى في الوجود الظاهر المباشر الثقافي ، و الاجتماعي سجنًا كبيرًا ، وإن مهمة الانسان الأولى هي أن يخرج من هذا السجن نحو عالم حرّ يفتحه له الوجود الباطن » (2) ، ولهذا لاذ الشعراء بالحلم « بوصفة أداة كشف لعالم مليئ بالامكانات و أداة لبعث الحياة و التجدد في كل ما تسطح وجمد في الرؤية التقليدية ، إنه طريق إلى عالم النبوءات و الفتوحا ت »(3).

2 ـ البناء الطفولي :

يؤثر السرياليون الصور التي تصدر عن سذاجة طفولية خالصة لأنها تبهر القارئ ، وتكشف لنا عوالم سحرية تفيض بالبراءة و الطهر « انظر إلى الطفل في الخامسة مثلاً ، إن سألته أن يرسم لك شجرة أو بيتا أو نجما أو حوتا أو جملا .. أمسك بالقلم دون تردد ، و خط لك خطوطا لا معنى لها ، و لا عقل فيها ، و لا صلة بينها و بين الصورة المعروفة لهذه الأشياء ، و هو يخطط دون تردد ، و إن لم يكن قد رأى ما طلبت إليه رسمه ، فهو في الحقيقة لا يرسم صورة الأشياء ، و لكن يعبر عمّا يعتمل في نفسه من مشاعر ، وما يجول في خياله من صور مبهمة ، فإن أنت سألت نفس الطفل بعد أن يكبر ، و يبلغ الخامسة عشر ، أن يرسم لك شيتا من هذه الأشياء أمسك بالقلم ثم تردد طويلا ، و قال : كيف أرسم حوتًا ، أنا لم أر الحوت ؟ هنا نحس بأن ماالكتسبه الانسان من عقل ، و منطق بنموه في الحياة ، و تعوده إقامة علاقات مع الغير على العقل و المنطق قد قتل فيه انطلاقاته الصادقة الأولى أيام طفولته ، و أيام كان خياله بلا قيود و لا حدود ، و أيام كان عقله الباطن هو المتحكم في أفكاره و أفعاله » (4).

و لذلك فإن العودة إلى الطفولة تحمل دلالة التحرر من كل نظام و الهروب من كل قانون ، .. الهروب من الخطة الآنية لمعانقة المطلق ، و هذا الموقف يشبه إلى حدّ كبير موقف « الانسان المذعور الذي يخاف أن يدنسه الواقع إن هو لمسه ، و الذي يرى فيه عدواً خطرا فيهرب ما وسعه الهروب إلى الخيال الطفولي ، إلى عالم الأحلام و الوهم محاولا ما

---

(1) نقلا عن محمد حسن عبد الله : الصورة و البناء الشعري ، ص 105 .

(2) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص 59 .

(3) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 448 .

(4) محمد زكي العشماوي : الأدب و قيم الحياة المعاصرة ، ص 214 ـ 215 .

استطاع أن يتجنب الخوض في المجتمع الحديث » (1) ، كما هو الحال عند حمري بحري الذي يفرّ إلى عوالم الطفولة كلما ذاقت به الحياة :

كانت تأتـــي
لحقول القمح
المرشوش بزهر النعمـــان
و تطير على هامات الأشجار
و فوق الأعشـــاب . . .
و بين الوردة و السَّورة
و تحط عليّ قرب منّـــي .
أتفرج عنها
ثم تطير . . .
و يطير القلب وراء جناحيها
كانت أول لون يدهشنـــي
و أنا طفـــل
مأخوذ بالألـــوان (2) .

إن الطفولة عند االشاعر حمري بحري نبع غزير يغرف منه باستمرار و كلما نهل منه الشاعر ازداد عطشه لهذا النبع الفياض ، و لا اعتبار للرأي القائل بأن العودة إلى الطفولة يمثل « هروبا و نكوصا عن مواجهة واقع يصدم بقسوته و جبروته : ففي الكثير من الأحيان تكون هذه العودة تزوداً من النبع لا غرقا فيه . . بحثا عن نقطة الارتكاز . . بحثا عن الصفاء المفقود » (3) ، و كما نعلم فإن الطفولة ترتبط دائما «بالبراءة . . . بذلك العالم الذي لا تشوبه هموم ولا تنغص فيه حياة الانسان مشاكل أو عوائق » (4) .

و إذا عدنا إلى النص السابق نلحظ ذكريات الطفولة ، و ما علق بها من المشاهدات الجميلة كمشهد هذه الفراشة ذات الألوان البديعة و الأخاذة ، و لكن مصيرها ينتهي بالموت في حين أن الشاعر مازال متشبثا بالحياة :

و أنـــا مازلت
أتشبث بالشجرة
و العمر يفوت (5) .

---

(1) محمد زكي العشماوي . الادب و قيم الحياة المعاصرة ، ص 176 .

(2) حمري بحري : أجراس القرنفل ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص 31 ـ 32 .

(3) عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة . . . » ، ج 2 ، ص 36 .

(4) المرجع نفسه : ص 36 .

(5) حمري بحري : أجراس القرنفل ، ص 34 .

و موت الفراشة هنا معادل سيميائي لإحساس الشاعر بالمرارة من وطأة الحياة و آلام الواقع المعيش ، لذلك كان هذا الارتداد إلى عالم الطفولة لعل الشاعر يظفر فيه ببرهة من السعادة ، و في قصيدة « أجراس القرنفل » و هو عنوان المجموعة كاملة يعزف حمري بحري مرة ثانية على وتر الطفولة و الأمومة :

يا أجراس طفولتنـــــا !
خانتني تجربتي في العشق
و خانتني الكلمـــات . . .
من أين سأبتــــدئ الآن
يا آية كل الايـــــات
عسل شفتاك و نــــار
و الصدر حديقة رمـــان
يا مهراً يركض فى الفلوات
يا زهـــــر الصبّـــار
يا طيـــراً ينقـــر قلـبي
ثـــــم يطيــــــر (1) .

ما نلحظه في هذا النموذج تلك اللغة الجديدة التي يستخدمها الشاعر ، و هي لغة مشحونة بالبراءة تحمل دلالة البحث عن الحنان المفقود ، حنان (الأم) .

- البناء الطفولي إذًا <= يمثل البديل الحلمي للشاعر

و لجوء الشاعر إليه يعبر عن النقص الفادح للحنان و الحرمان من الحب :

- دلالة الطفولة
  - تشبث الأنا بالفرح
  - الحب المحتضر الغارب

و الحق أن هذه الصور « صور الطفولة » لا يمكن أن تفارق ذات أي شاعر أصيل - الأصالة هنا بمعنى الصدور عن الذات - فالطفل ببراءته و دهشته أمام الأشياء ، و إيمانه بحقيقة ما يمثله لا وعيه من صور ، و توهج شعوره يلتقي مع الشاعر ، و منه فالشاعـــر و الطفل يمثلان نوعا من الرجوع إلى الحياة البدائية حيث كان الكون يعيش وحدة صوفية لا تعرف المتناقضات ، و الأشعار ليست كما يتصور البعض مجرد مشاعر ، بل هي تجارب معقدة ، و لكتابة بيت واحد على المرء أن يرجع بفكره إلى أصقاع مجهولة ، وإلى مصادفات مفاجئة غير متوقعة ... .

---

(1) حمري بحري : أجراس القرنفل ، ص 22 - 23 .

الفصل الخامس

تجليات الرمز و الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر

- بين الصورة و الرمز :

تحدثنا في الفصول السابقة عن الصورة الفنية ، بمختلف أشكالها و أنواعها في شعرنا المعاصر ، و قد كنا كثيرا ما نلمح في ثنايا حديثنا إلى جوانب من الرمز ؛ بوصفه أحد الوسائل في تشكيل الصورة الفنية ، ولكننا لم نكن نقف كثيرا عند هذا الأمر ، الذي يحتاج - في تقديري - إلى وقفة و نحن في آخر بحثنا للإجابة عن الأسئلة التي تطرح نفسها خاصة عن العلاقة الموجودة بين الرمز و الصورة الفنية .

ويمكن القول في البداية أن الرمز « ينبثق من المجاز اللغوي نفسه حين يضغط الشاعر على بعض الألفاظ في القصيدة ضغطا مركزا يتجاوز كثيرا حد الاشارة إلى المعنى العام القريب و المألوف ، بحيث يوقظ في النفس معانيه (الماورائية) التي لابست ميلاده لأول مرة ، واقترنت بالتفكير الأسطوري الديني لمخترع اللغة القديم ، الذي يرى في كل شيء روحا مؤثرة فاعلة تتحرك و ترتبط بقوى الخير و الشر » (1) .

و الكلمة أو الصورة تكون رمزا - كما يقول كارل يونغ (carl jung) - حين توحي بشيء أكثر من معناها الواضح المباشر ، و بذلك يكون لها جانب أو مظهر (لاشعوري) يصعب تحديده أو تفسيره بدقة و جلاء » (2) .

و هذا يتطابق مع ماهية الرمزية التي تتلخص « في إدراك أن شيئا ما يقف بديلا عن شئ آخر أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الملموس أو المشخص العياني بالمجرد ، أو علاقة الخاص بالعام ، و ذلك على اعتبار أن الرمز هو شيء له وجود (حقيقي) مشخص ، و لكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد ، فالميزان مثلا يرمز إلى العدالة ، و الحمامة ترمز إلى السلام ، و الصليب يرمز إلى المسيحية » (3) .

و في هذا المجال ينبغي التمييز بين (الرمز - symbole) و (العلامة - signe) : لأن لكل واحد مفهومه الخاص ، و لايمكن بأي حال من الأحوال استخدامهما كمترادفين ؛ فالرمز « يشير إلى مفهومات و تصورات و أفكار مجردة بينما تشير العلامة إلى موضوعات وأشياء ملموسة ، أو على الأقل إلى أمور أدنى من درجة التجريد » (4) .

و إذا كان للرمز ارتباط قديم بالدين أو العقيدة ، فإن الشاعر المعاصر في توظيفه للرمز لا يفكر بالعقلية الدينية ، يتضح ذلك من خلال المقارنة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية ، فإذا كان الصوفي يتأمل في الوجود ، فإنه غالبا ما يعجز عن التعبير عن تأملاته ورؤاه ، « أما الشاعر فإنه يعبر بمجرد أن يرى ؛ أي أن الرؤية وسيلة إلى التعبير ، مهما أوغل في الرؤية » (5) .

و يعرف أدونيس الرمز بأنه : « اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة ، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن

---

(1) عثمان حشلاف : " الصورة و الرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي " ، ص 179 .

(2) احمد أبو زيد : " الرمز والاسطورة في البناء الاجتماعي " ، مجلة عالم الفكر ، العدد 03 / 1985 ، ص 04 .

(3) المرجع نفسه : ص 04 .

(4) المرجع نفسه : ص 05 .

(5) عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 197 .

يستشف عالما لاحدود له » (1) ، وعلى هذا فالرمز حين لا ينقلنا بعيدا عن حدود القصيدة و نصها المباشر لايمكن القول بأنه رمز ، الرمز معنى خفي ، إيحاء وامتلاء ... ، وقد مجّد شعراء الغرب الرمز ، و على رأسهم (بودلير) الذي يري أن « كل مافي الكون رمز ، وكل مايقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات (2) . هذا فظلا عن أن الرمز يعد « أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا ،و لايمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى »(3)

مما سبق نقول إن الاختلاف القائم بين الصورة و الرمز « ليس في نوعية كل منها بقدر ما هو في درجته من التركيب و التجريد » (4) .

فالرمز يتعدى حدود الصورة المفردة ، التي هي شكل حسي محدود ، كما يتعدى إطار العلامة التي يمكن إدراكها حسيا بسهولة .

و قد تتحول الصورة إلى رمز عند ما تبلغ درجة عالية من التجريد .

و لذلك يعتبرها بعض النقاد رمزا ، خاصة أصحاب المدرسة الرمزية و التصويرية و في هذا المجال تفتح هذه الصورة المركبة من الرمز « عيوننا على مشاهد حسية متنوعة ، وتستوعب حضور الأشياء الغائبة بكثافة و تركيز ينتفيان في الواقع ، وهي إلى جانب ذلك تعين الذهن في الوقت نفسه على بناء المعنى المجرد المتمثل في الرمز ، و بذلك يطلق الشاعر قوى الابداع . الكامنة في موهبته ، كي تتألق اللغة ، و تنمو و تتطور » (5) .

و قد أدرك الشاعر الجزائري منذ مطلع السبعينات مافي الرمز من امتلاء ، فراح ينهل منه ، مما أثرى تجاربه و أمدها بالخصوبة و التنوع ، فهناك الرمز الخاص ، الرمز الاسطوري ، الرمز الديني التراثي ..... و غير ذلك من أنواع الرمز .

---

(1) أدونيس : زمن الشعر ، ص 160 .

(2) فتوح أحمد : الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر ، ط2. دار المعارف ، القاهرة 1978 ، ص 112 .

(3) مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفني ، الشعر خاصة ، دار المعارف ،بمصر 1973 ، ص 205 .

(4) ابراهيم رماني : " الرمز في الشعر العربي الحديث " مجلة اللغة و الأدب ، جامعة الجزائر، ع 2 ، ص 76 .

(5) عثمان حشلاف : " الصورة و الرمزي الشعر العربي باقطار المغرب العربي " ، ص 173 .

1 ـ الرمز الخـــاص :

من أبرز الظواهر الفنية في شعرنا المعاصر الاكثار من استخدام الرموز الخاصة ، هذه الأخيرة التي وجد فيها الشاعر الجزائري مجالا رحبا للحركة و الحرية .

و فيما يتعلق بالبناء الرمزي للقصيدة نلاحظ أن الشعراء قد اتخذوا لأنفسهم رموزا خاصة تداولوها في أشعارهم ، بحيث تطرح حقلا دلاليا متميزا كما يبين الجدول التالي :

ـ الرمــــــــز ـ	ـ دلالتــــــــــــه ـ
المدينة	الزيف ، الاغتراب ، النفي
الاطفال	الرفض ، و الغضب
النخيل	المقاومة
القمح	الخصوبة و النماء
الحجر	الجمود و الموت
البحر	المغامرة ، المستقبل
النار	الثورة
الرماد	النهاية و العدم
الرمل	الزمن الماضي
الشرطة	الاضطهاد ، و الملاحقة
المرأة	الحنان ، و العاطفة .

وقد نجد لكل شاعر رموزه الخاصة التي يستقيها من الوقائع و الاحداث الخاصة . ويرتفع بها إلى مستوى الوقائع الانسانية العامة ، إلا أننا نجد فضلا عن هذا رموزا مشتركة بين غالبية الشعراء كما هي الحال بالنسبة للمرأة التي يتخذها الشاعر رمزا للوطن .

1 ـ رمز المرأة بين الحب و الوطن :

" لغة الحب و التجاوز الدلالي "

لعل الحب هو أهم ما تغنى به الشاعر العربي منذ الجاهلية ، حيث كان ماديا ثم بعد مجيء الاسلام تحول عذريا خاصة في بيئة الحجاز و يتطور الزهد في الاسلام فيتحول الحب إلى حب إلهي صوفي ، و في العصر الحديث يتخذ الحب منحنى جديدا يتمثل في حب الوطن و التغنى به ، و تغدو المرأة رمزا للأرض و الوطن .

و إذا ألقينا نظرة على الشعر الجزائري الذي يستخدم المرأة كرمز للدلالة على الوطــن ،

نجد أنه كان في بدايته بسيطا إن لم نقل سطحيا بحيث يحاول الشاعر أن يمزج المرأة بالوطن ، و لكن لا يحالفه الحظ ؛ حيث تبقى المسافة شاسعة بين القطبين (المرأة /والوطن) و يبدو الرمز سافرا عن وجهه ، واضحا في دلالته كما هي الحال في التجارب الأولى للشاعرين : محمد ناصر ، و عمار بو الدهان و إليك بعض النماذج من شعرهما :

- يقول محمد ناصر في قصيدة « خمس بطاقات : إليها في عيدها العشرين ! » :

حبيبتي !
في عيدك العشرين ..
هل تحرمين من هواك عاشقا
لم يكتب الأشعار لولا الوحي في عينيك
حبي إليك حبيبتي
لا لن تطيقه بحور الشعر .. لن تقله أوزانه إليك
حبيبتي !
في عيديك العشرين (1)

و يواصل الشاعر في مقطع ثان من هذه القصيدة :

أميرتي بحثت عنك يوم عيدك العشرين
بحثت عنك في مواكب التصفيق و الهتاف
سألت عنك في أقبية الأكواخ..
في قصور الاصطياف (2) .

تبدأ القصيدة كما نرى و كأنها حديث حب بين عشيقين يتبادلان عبارات الشوق والحنين و لكن سرعان ما يظهر الموقف الذي يلح عليه الشاعر ، و هو قضية الوطن والغربة التي يعانيها الشاعر في هذا الوطن ، الذي منحه الشاعر كل عواطفه و مشاعره ، و لكنه يمعن في التنكر و الهجران ...

و يتعرى الموقف الوطني شيئا فشيئا كلما تقدمنا مع القصيدة ، و لعل ما زاد في تعرية الرمز الشعري و سفور وجهه بشكل مفضوح تكرار الشاعر لهذا المقطع « في عيدك العشرين » الذي يمثل عنصرا نابيا يمرغ الرمز في التراب ، و يجعل القارئ يكتشف حقيقة هذه المرأة ، و التي ماهي إلا وطنه الجزائر الذي يحتفل بالذكرى العشرين لاندلاع الثورة التحريرية ، و لكن مع ذلك « فالاتكاء على انحناء الحديث الغزلي و المزج بين الجانبين (الغزل / و الوطن) ربما يكون عاصما للأداء من الخطابية أو المباشرة و لكنه

---

(1) محمد ناصر : أغنيات النخيل . ص 72 ، 73 .

(2) نفس المرجع السابق . ص 75 .

يظل - على كل حال - صورة أولية مبسطة للمزج بين الحب و القضايا الوطنية » (1) ، و إليك بعض النماذج :

- النموذج الأول : يقول عمار بو الدهان

إنه الحب كبير يتغذى من فؤادي
يابلادي
من جبال « الأطلس » الشماء أهديك أناشيدي الجديدة
إنني أهواك يا أرض البطولات المجيدة
في فؤادي
يا بلادي
أشعل الحب لهيبا ظل يزداد اضطرابا ،
و أنا العاشق أزداد هياما (2)

النموذج الثاني : يقول الأزهر عطية :

معاتبتي
أيا امرأة ، بعينيها دموع
أم بها مطر
أبى سمارها أن يرحلوا ، عبثا
أبى تجارها أن يكتفوا ، أبدا
ولا شبعوا (3)

- و في المقطع الثاني يكشف الشاعر اللثام عن هذه المرأة فإذا هي « الوطن » :

معاتبتي
سأقرأ ما تيسر من كتاب الحب
في عينيك يا بلدي (4)

و بتطير التجربة الشعرية أخذ الرمز يبتعد أكثر من التقرير و يبدو المزج بين الحدين (المرأة / الوطن) أكثر تداخلا بحيث لا نستطيع أن نميز بين الطرفين ، و من أحسن النماذج في هذا المجال تجارب عمار بن زايد في « رصاص و زنابق » و محمد زتيلي في « فصول الحب و التحول » ، و الأزهر عطية في ديوانه « السفر إلى القلب » و لهذا الأخير نأخذ هذا النموذج :

(1) رجاء عيد : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) ، منشأة المعارف بالاسكندرية 1985 ص 163 .
(2) عمار بو الدهان : معزوفة الظمأ ، ص 59 .
(3) الأزهر عطية : السفر إلى القلب ، ص 32 .
(4) المرجع نفسه : ص 33 .

عندما تشتعل النار بقلبي
عندما ينهار هذا الوجه قربي
عندما تذبل عيناك حبيبتي
عندما تحزن أشجار الصنوبر
عندما يستيقظ الحب بقلبي
أضرم النار بجسمي
و لعينيك أصلي
و لعينيك ، لعينيك أغني
و أغني مثل طفل (1) .

و هذه القصيدة من أحسن ما قرأت لهذا الشاعر لما امتازت به من تشكيلات جمالية استلهمها من الواقع ، و مزجها بشعوره ، مما أدى إلى توحد (عالم الحب / و عالم الوطن) في ذات الشاعر بعد تضاؤل المسافة الفاصلة بين العالمين بواسطة التجاوز الدلالي الذي يؤدي إلى امتزاج لون المرأة بلون القضية الوطنية ، و هذا يؤدي إلى انتقال الشاعر من الذاتية إلى تقمص الهموم الاجتماعية ، و هي طفرة مهمة ، و نقلة كبيرة في شعرنا الحديث .

و تكتمل الظاهرة عند الشاعر عمار بن زايد حيث يتوحد في شعره الطرفان « الحب/ والوطن » ليغدو الحديث عن المحبوبة هو نفسه الحديث عن الوطن مما يصعب معه التمييز بين أن يكون هذا الشعر غزليا أو وطنيا ، و لكن الشاعر يعطينا دائما خيطا رقيقا يقودنا للمعاني الوطنية التي تختفي من وراء الرمز ، يقول الشاعر:

أغنيك نورا ..
أخطك سطرا..
وأرسم وجهك على الدرب
أزرع صوتك في العشب
أحملك القلب الآن
يا جنة الحب
يا نسمة من خميلة شعري (2) .

و يحتجب الرمز أكثر عند الشاعر حمري بحري فيصف الشاعر الوطن بكل الصفات التي لايمكن أن تتصف بها غير المرأة ، كالمضاجعة و المعانقة و التقبيل وما شابه ذلك ، كما هي الحال في قصيدة « حبيبتي تتعرى » حيث يستخدم رمز المرأة و هو يقصد الوطن ، ولكن الصفات التي أضفاها على هذا الوطن تجعلنا نعتقد أن الشاعر يقصد المرأة لاغير :

---

(1) الأزهر عطية : السفر إلى القلب ، ص 79 .

(2) عمار بن زايد : رصاص و زنابق ، ص 99 .

من مخاض الرفـــــض ؛
من عشق الحجــــــارة
يكبـــــر النهــــــد ،
يضيــــق الخصـــر ،
غصــــنًا و إشـــــارة .
و أراهـــا تتعـــــرى ...
أتعـــــــرى ...
نهدها يكبر ؛ يزداد استدارة
تولد الرؤيــا بعيـــــدًا...
داخل الـــذات شـــرارة .
و أراهـــا تتمــــادى ...
أتمــــــادى ...
لهب يجتاح ذاتي
و أغنـــــــي ...
باحثًا عن كلماتي
عن محــارة . (1) .

و إلى جانب هذا الوصف الحسي ، نجد بعض الشعراء الذين يميلون إلى وصف المشاعر و الاحاسيس ، و هم بذلك يقتربون من الغزل الصوفي الذي أشرنا إليه سالفًا ، يقول إدريس بوذيبة :

عيناك أقحوان ،
في دربي المهجور
يازهرة الليمون
يا قصة الألــم ...
عيناك و التوسل الجريح
كلحظة الإله سويعة الخلق
أضاجع الأماني العــذاب
يا صدفة اللقـــاء
يا رونق البدايـة ...
يورق المطـــــر
يتساقط المطر (2)

---

(1) حمري بحري : ما ذنب المسمار يا خشبة ، ص 59 ، 60 .

(2) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 23 .

و نجد نماذج أخرى حققت التمازج و التلاحم بين الحب و الوطن ، « و لعل أهم ما برزت فيه لوحة الألوان الممتزجة صورة الهزيمة ، أو ما تعارف عليه المصطلحون باسم النكسة ، حيث تلونت ريشة الشعر بدم القتلى واتشحت بثوب القتامة وانغمست في مستنقع الحزن النفسي » (1).

و أول النماذج التي تقابلنا في المتن الشعري الجزائري الحديث هذا النص لمحمد ناصر، الذي يخاطب فيه محبوبته بنوع من الانكسار و الشعور بذل الهزيمة ، و يدين بأسلوب ساخر من دفعوا بوطنهم إلى مستنقع الهزيمة :

أميرتـــــــي !
سألت عنك يوم عيـــــدك العشريـــــن
فقيل لي لم تسهري تخاصرين (الجيرك)
حتى مطلع الصباح
و قيل لي : لم تغرقي في الكأس
و لم تسامري العواء و النبـــاح .
و قيل لي : لم ترحلي بفـــــارس
في غرفة وردية تلهث بالجـــــراح .
و لم تبهرجي وجهك يا سيدة الملاح
كلوحة تخاصمت في سطحها الخطوط و الألوان
و لم تقنبلي بصدرك الشيوخ و الشبـــــان
فأنت مثلما رباك عقبة الفهري من زمـــان (2).

أما عمار بن زايد فيتساءل في حيرة و قلق :

ما الذي غيرنا ... مـــا ... !؟
كيف كنـــــا ؟
كيف أصبحنا . . و صرنا ؟
انتهينـــــــا
لم أعد أهوى حديثًا أو لقـــاء
منذ أن مات ضياء الحب فيك
و أتى زحف المساء !
لم يعد قلبي جنانًا أنت فيـــــه
نبــــع مــــــاء
انتهينا بعد أن كنا نعيش سعداء

---

(1) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 165 .

(2) محمد ناصر : أغنيات النخيل ، ص 74 .

فوداعًـــا ، فوداعًـــا (1)

و يشتد الموقف الاحتجاجي عند بعض الشعراء على الواقع المزري ، فيطالعنا بصور فضيعة تثير الاشمئزاز يقول سليمان جوادي :

الفيل الفيل يحاصرهـــا
ويفض الفيل بكارتهـــا
قد كانت هند تعارف الفيل
فراح يريد إثارتهـــــا
يمتــــص الريـــــق ،،
يعـــــض الحلمـــــة ،،
حتى استوطن حارتهـــا ..
حتى استوطن حارتهـــا ...
نـــــادت ... صاحـــــت ...
قمنــــــا ... ثرنـــــا ...
لكن بالشعر و الاشـــــواق .
لمـــا جرحـــــــت
عالجناها بدواء الحبر و الأوراق
هي حقًا فـــــي الأحــــــداق
و لكــــــن ...
ليست حقًا في الأعماق ... (2)

و يقول عمار بن زايد ، راسمًا بدوره هذه الصور الفضيعة التي تجسد مأساة الأمة العربية زمن العهر و الخيانة :

حاق الخطـــــــر
هذا صقـــــــر
يفتح فكيـــــــه
و تجري في كواليس الصخـــــر
و البيع و الشراء و الحلم و القذر
و الخطـــــب المومســـــــة
تفتح ساقيها أمام الحاضرين راغبة ...
من يشتري هذي النهود العاهـــرة ؟

(1) عمار بن زايد : رصاص و زنابق . ص 61 .

(2) سليمان جوادي : قصائد للحزن وأخرى أيضًا ، ص 89 . 90 .

من يشتـــــري ؟
و يسقط الدولار فوقها كأوراق الخريف العاصف
و يركع المرتد يهذي للنهود الفائزة
أرهن شعبي ، و أبيع القاهرة (1)

و من خلال قراءتنا للمتن الشعري الجزائري نجد رموزًا أخرى كتلك التي ترتبط ببعض الأماكن ذات المدلول النفسي الخاص مثل : «ساحة الشهداء ، ساحة أول ماي ، الشهيد ، والأوراس ... إلخ » ، و يستوقفنا هنا رمز « الأوراس » الذي يشغل حيزًا كبيرًا في هذا الشعر .

ب - رمز الأوراس :

الأوراس عند الشاعر الجزائري « هو رائحة التراب » ، أصالة الوطن ، تضاريس الواقع الثوري ، الذي يمتد من أعماق الجرح إلى آهات القصيدة ، يتحرك الأوراس في المكان من خلال وعي الشاعر له ، و يتحرك في الزمان من خلال وعي الشاعر لذاته » (2).
و المكان الشعري في الحقيقة ليس إطارًا ماديا محدود المعالم ، و إنما هو حركة الذات المبدعة ، فالشعر كما نعلم لا يكرر المكان ، فيقدم صورة « فوتوغرافية » مطابقة للأصل بل يعمد إلى إلغاء المكان ، و إعادة تشكيلة و خلق انفعال الذات المبدعة .
« من هذا المنظور الجمالي يصبح الأوراس مكانًا لانفتاح الكتابة لممارسة الرؤية ، انفجار الدلالة ، و بداية الحداثة ، بما هي رحلة للكشف عن أبعاد خفية مترسبة في أعماق الرمز ، و قاع الحلم ، و باطن التجربة » (3) .
و بتتبع هذا الرمز عبر المتن الشعري الجزائري نلاحظ أنه مر بمراحل :فكان في البداية يحمل دلالة المكان الخارجية التاريخية أي أن « الأوراس » مجرد وعاء لأمجاد و بطولات وملاحم سابقة من ذلك قول عمار بو الدهان :

إنـــه « الأوراس »
ألقى كل بركان دفين
يتحــــدى
ظلمات الدهر مرفوع الجبين
يتحدى الموت ، و العصـــر

---

(1) عمار بن زايد : رصاص و زنابق ، ص 07 .
(2) ابراهيم رماني : أسئلة الكتابة النقدية ، ص 104 .
(3) المرجع نفسه : ص 104 .

و آلاف السنـــــــين
صامداً كالقمة الشماء ،
كالصخر المتـــــين (1)

و أول ما يواجهنا في هذا النص تلك النبرة الخطابية التي هي سمة من سمات القصيدة التقليدية ، و لذلك يظل الأوراس في هذا النص موضوعا خارجيا يقيم الشاعر معه علاقات محددة .

- الأوراس رمز ← للشموخ و العظمة
← التحدي
← الصمود و المواجهة

و هكذا فكلما « ذكر (الأوراس) تبادر إلى الذهن معنى البطولة و التضحية و الفداء ، و من هنا نجد الشعراء دائما يقرنون الأوراس بالبطولة و الأبطال ، و بالجهاد و النضال ، و هذا شيئ طبيعي فقيمة الأوراس تكمن في معاني البطولة و روعة القتال من أجل المبدإ أو تحرير الأرض و الانسان » (2) .

و يحافظ الشاعر على حدود العلاقة الثنائية التي يقيمها مع هذا الرمز ، دون أن يتوحد معه ، و من ثم لا يبلغ (الأوراس) « درجة الرمز الحقيقي ، الذي تذوب فيه العلاقة ذات البعدين أو أكثر في وحدة دلالية احتمالية ، تتفجر إيحاءً متجددا و ظلالاً كثيفه » (3) .

و تظهر صورة الأوراس عند عبد الله حمادي غامضة حزينة يكتنفها جو من الصمت والكآبة ، و يمكن أن نحدد ملامح الصورة من خلال النقاط التالية :

- الأوراس ← رمز للغضب و الرفض الثـــورة .
← للشرف و الأصالة و الرجولة .
← للهوية الوطنية .

يقول الشاعر في قصيدة « ما زال يكبر أوراس بذاكرتي » :

أوراس ماذا دهاك اليوم محتـــــرق
و سافر العشق من عينيك و النسب ؟

---

(1) عمار بو الدهان : معزوفة الظما ، ص 39 .
(2) عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1982 ، ص 15 .
(3) ابراهيم رماني : أسئلة الكتابة النقدية ، ص 109 .

هل تستحي اليوم إن غامت خواطـــرك
تحت الضباب ، و أشقى زندك الحطـــب ؟
(...) أوراس أبحر ...! و أبحر دونما تعب ،
إنّ المسافة تطوى حـــين تصطخـــب (1) .

و صورة الأوراس في هذا النص تبدو صورة مقلوبة - إن صح التعبير - بحيث لا نجد تلك المعاني التي عهدناها عند الشعراء حينما يذكرون الأوراس ، و يربطونه بالثورة والمواجهة ، و التحدي ...

إن حمادي في هذا النص يواسي (الأوراس)و يحثه على الانتفاضة و الثورة ، و يدعوه للإبحار في أعماق المدى :

أوراس أبحر .. !و أبحر دونما تعـــب
إن المسافة تطوى حين تصطخـــــب
غازل بنجمك في الآفاق ملحمــــــة
و اسرج خيولك .. و اهزج أيها العجب !
(..) أوراس عجّل ، و لا تمهل بأغنيـــة
إن الحنين إلى الأوتار ينتحـــــب (2) .

و سبب ذلك كما يرى (الأخضر عيكوس) أن الشاعر قد خلع مشاعره النفسية الحزينة على هذا الرمز فصار " الأوراس " غاضبا حزينا و لكن الواقع أن الحزين الغاضب هو الشاعر نفسه » (3) ، و لذلك يبدو عليه الاحساس بالمرارة و يخاطب (أوراس) الأشم على خلاف الشاعر محمد بن رقطان و غيره من الشعراء الذين ألهمتهم ذكرى ثورة التحرير العظمى فكتبوا فيها شعرًا عظيمًا عظمة هذه الثورة .

فهي في شعر محمد بن رقطان قبس من الضياء كان له فعل السحر في إعادة صياغة الحياة بكل أبعادها ، و منارة تهتدي بها الأجيال و تستلهم منه عناصر القوة و المناعة لمواجهة المستقبل ، يقول الشاعر :

قبس من ضياء نوفمبر الخـــ
ـــلد صاغ الحياة صوغا جديدا
و سيبقى على الدروب منارا
ودليل الخطى لئلا نحيدا (4)

---

(1) عبد الله حمادي : تسزب العشق يا ليلى ، ص 206 .

(2) المرجع نفسه : ص 206 .

(3) الاخضر عيكوس : " صورة نوفمبر بين أربعة شعراء " جريدة النصر . ع (01 / 12 / 84)

(4) محمد بن رقطان : ألحان من بلادي ، ص 116 .

و إذا عدنا إلى عبد الله حمادي و بحثنا عن سبب الغضب النفسي الذي بدا في صورته أدركنا « أن الشاعر يطالب بأن تتجسد صورة نوفمبر تجسيدا فعليا»(1) و نعني بذلك تحقيق أحلام الشهداء ، و قيمهم و مبادئهم التي ضحوا من أجلها بمهجهم الغالية ، ولكن الشاعر يصاب بالخيبة لأنه لا يجد شيئا من ذلك في واقعه فيستغيث و يستنجد (بالأوراس) قبلة الثورة و الثوار(2) ، و يلتقي عياش يحياوي في استخدام رمز الأوراس مع الشاعر عبدالله حمادي :

شاخ سيف الجهاد يا نخوة الأو
راس في موطن بصير أعور
مزيقها أشعة الرحلة الأو
هام واستهجنني الحضور الأبتر
لا حياة تعز حين الخواء المـ
ـر يرعني به الضباب الأحمر
لاحياة يا واحة الفجر تغري
حين وجه الهوان بالعيش يكفر !!
لا حياة لسمرة الخيل تبقى
حين بالذلة السيوف تعفر (3)

هذا النص خير مثال على تأثر الشاعر عياش يحياوي بتجارب عبد الله حمادي السابقة حيث نجد الشاعرين يصدران من رؤية واحدة ، تعمق الشعور بالألم من الواقع المعيش ، ونحن حين نقرأ هذه النماذج نشعر في أعماقنا بشعور غريب يهزنا إلى أجوائها ، و يجعلنا نتفاعل و نتأثر بالمواقف البطولية الثورية ، التي استمدها الشاعران من وهج جبال الأوراس التي تحمل في هذه النصوص دلالة المقاومة و التحدي ، تنبع من إحساس ثوري يرفض الواقع الفاسد ، و يسعى لتغييره واستبداله بواقع أفضل ، و هذا ما يفرق بين الرمز العربي و الرمز الغربي الذي نشأفي الأصل هروبا من الواقع إلى الغيب ، فكان - كما يقول الشاعر (أحمد عبد المعطي حجازي -) « خلاصا فرديا يحقق به الشاعر الأوربي راحته النفسية » (4) ، و بين الخلاص الفردي ، و الخلاص الجماعي فرق شاسع :

- الخلاص الفردي : ← انغلاق / غيبة / خدر نفسي

---

(1) الاخضر عيكوس : " صورة نوفمبر بين أربعة شعراء " . النصر ع (1 / 12 / 1984) .

(2) جسد الشعراء حلمهم في تحقيق الحرية من خلال (الاوراس) و تعلقوا به إلى درجة يمكن معها القول بأنه ما من شاعر عربي ، إلا وذكر الأوراس في شعره .

- راجع . عبد الله ركيبي : الاوراس في الشعر العربي ، ص 11 .

(3) عياش يحياوي : تامل في وجه الثورة ، ص 43 .

(4) ياسين الابوبي : مذاهب الادب معالم وانعكاسات ، ص 241 .

- الخلاص الجماعي :
  - انفتاح
  - واقعية
  - مشاركة في البناء و تغيير الواقع

النماذج السابقة تحمل رؤيا (الْخلاص الجماعي) فهي تسعى الى اختراق الواقع وانتشاله من مستنقع الحياة الراكدة ، والدفع به الى الأمام ، مستمدة من رمز(الأوراس) أبعادا دلالية جديدة :

- الأوراس :
  - ربط الماضي بالحاضر
  - الثورة
  - التمرد على الواقع
  - المستقبل الزاهر

و في ظل هذا الخضم من التناقضات بين الماضي / و الحاضر تبدو لنا بعض التجارب أكثر تفائلية كما هي الحال عند محمد زتيلي ، و إليك هذا النموذج لتوضيح ذلك :

- يقول محمد زتيلي :

و أوراس سوف يظل بأعماقنا شامخا
باطل كل ما تدعيه المراثـــــي
و ما يكتب الأمـــــــــــراء
و نعشق أن يكتب البحر عنّا صحيحـــــــا
و لكن أوراس في صمته ما يزال يشكل أغنية
نحن لا ندّعي في الجبال اطلاعـــا كبيــــــرا
ولكـــــــــن أوراس
ملحمة في القلوب يظل (1).

---

(1) محمد زتيلي : إنهيار مملكة الحوت ، ص 16 .

2 ـ الرموز الدينية و التراثية :

لانتباه

من الظواهر اللافتة "في استخدامات اللغة الشعرية المعاصرة ، احتواؤها الأدائي لمعطيات التاريخ ، و دلالات التراث ، التي تتيح تمازجا و تخلق تداخلا بين الحركة الزمانية ، بحيث ينسكب الماضي بكل إشاراته و توفزاته و أحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة » (1) .

و لو حاولنا الاقتراب من وجدان الشعراء في فترة السبعينات و ما يليها ، فإننا سنقف على ذلك الصراع الشديد الذي يعانونه إزاء نقل تجاربهم الشعرية ، التي تحولت لدى البعض إلى تشبث بالقوالب التعبيرية الموروثة ، كمظهر من مظاهرردة الفعل في وجه التيارات الفكرية و الثقافية الوافدة من الغرب ، و يمكن أن نلاحظ كانعكاس لهذه الظاهرة كثرة ورود صور استلهام الرمز التراثي و الديني ، « و كان هذا الاستلهام ... يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف ، اللحظة الغائرة في سراديب الماضي » (2) .

و قد يكون هذا الاستلهام للماضي ، و إشاراته التاريخية عند الشاعر« كصمت الكظيم لفقدانه العزاء ، وإحساسه بعدمية مخاطبة معاصره ، فكأنه يحاور الشخصية التراثية كنوع من الاغتراب و شعور بالاستلاب مما يعطي مضاقا فنيا مكثفا لأدائه الفني » (3) .

و هذا يتيح إجراء المقارنة بين الماضي و جلاله ، و الحاضر و هوانه ، يرى الدكتور علي عشري زايد أن استلهام التراث يلبي حاجات عديدة « يحددها على المستوى الثقافي باحياء التراث ... ، و على المستوى السياسي و الاجتماعي بتجنب القهر و الاضطهاد ، وعلى المستوى القومي بالارتداد إلى الجذور ضد الغزو الاجنبي ، و على المستوى النفسي بالهروب من غربة الحاضر إلى عالم حلمي أفضل » (4) .

و يكثر استخدام هذا النوع من الرموز عند الشاعر مصطفى محمد الغماري الذي يوظف بكثرة الشخصيات الاسلامية التي كانت لها ادوار في التاريخ الاسلامي من ذلك شخصية الامام الحسين ، و الخليفة هارون الرشيد ، و عقبة بن نافع ... و غيرهم » ، كما في قوله :

قتلوك يا سيف الحسين و يا أصالة ذي الفقار
و تواثبوا حقدا عليك ، تلفعوا شيم التتـــار
قتلوك يا رمز الشهادة في مسافات الفخـــار
أنت الخلود ... قتلوك الليل يصلبه النهـــار
أنت النهار...

---

(1) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 201 .

(2) المرجع نفسه : ص 201 .

(3) المرجع نفسه : ص 201 .

(4) علي عشري زايد : " الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر " ، (مخطوط دكتوراه دولة) ، جامعة القاهرة 1975 .

أنت الخلود ... قتلوك الليل يصلبه النهار
أنت النهار... (1)

- و يقول في مقطع ثان من هذه القصيدة :

بيعت بأسواق الصغار حمائل الماضي السعيد
لا سيف (عقبة) لا جياد الفتح تختصر الحدود !(2)

و هذا التوظيف للرموز التاريخية الاسلامية من شأنه أن « يهيئ للقصيدة توهج أداء، و زخم عطاء حين تنسكب في الذاكرة ، كل تذكارات الحدث الذاهب ، و تصب شجنها في بحري الحدث الآني » (3) ، و كأن الشاعريقابل بين الحدث الماضي ، و بين الواقع المعيش ، و من خلال هذه المقابلة ينتقد اللحظة الراهنة كاشفا عن زيفها الكبير ، و هذا ما يصرح به الغماري في قصيدة « أنت الحضور » :

يا حسين الهوى جراحك عطشى
و عطاش جراحنا يا قبـــــور
نحن نحن القبور لا أنت ... إنّا
دبكة مرّة ... و كأس تـــــــدور (4)

أما عبد العالي رزاقي فهو أكثر ميلا إلى الشخصيات التي عرفت بالرفض و الثورة والتمّرد ، ولذلك يكثر في شعره ذكر (الشنفرى و أبي ذر) (5) ، و إذا تحدث عن الطغاة من الحكام فإنه يرمز لهم بأمثال(الحجاج ، ومعاوية)(6)، في حين يكون رمز (أبي نواس)(7) للشخص المنحل الماجن ، و إليك هذا النموذج من شعره :

(و من مـــات فــــات
و من فــــات مــــات)

---

(1) مصطفى محمد الغماري : عرس في مأتم الحجاج ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر 1982 ، ص 95 .
(2) المرجع نفسه : ص 97 .
(3) رجاء عيد : لغة الشعر ، (قراءة في الشعر العربي الحديث) ، منشأة المعارف بالأسكندرية 1985 ص 229 .
(4) مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس و الذاكرة ، ص 61 .
(5) راجع ،عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 91 ـ 135 .
(6) المرجع نفسه : ص 131 .
(7) المرجع نفسه : ص 92 .

و قس بن ساعدة لم يمـــــت ..
سوف يمشي وراء جنازة شيخ القبيلة .
و أذكر أنه راح ..
يفتش عن شاعر ضيعته القبائل بحثا عن المرأة
الرجل / الوطن / الانتماء
يمارس آخر « موضاته » في التشرد و الكر و الفر في كبرياء .
هل الشنفري مات جوعا
فيا أيهـــا الفقــــراء
دعوا الشعر ينم على وقع خطوات
طفل بريئ ، تعلم رفض البكاء (1)

و بالاضافة إلى توظيف الشاعر لرمز (الشنفرى) يضمن في بداية النص عبارة « من مات فات ... » و هي من خطبة (قس بن ساعدة) الجاهلي ، و لهذا التضمين دلالته في الايحاء بأجواء النص المضمن الذي يريد له الشاعر أن يكون ساندا في هذه القصيدة ، فتلتقي الدلالات المضمنة بالدلالات المعاصرة ، و يكون الترابط بين الماضي / و الحاضر .

و الحق أن توظيف هذه الرموز لا يقتصر على هذا الشاعرفحسب ، لأننا نجدها تتردد في تجارب عديدة ، فسليمان جوادي يجسد الصراع الطبقي في المجتمعات العربية من خلال رمز الشاعر العباسي (أبي الطيب المتنبي) :

سقاء كان أبو المتنبي
فالمتنبـــــــي إذا ؟ ..
ابن السقــــــاء
أيحق له أن يحلم بالجوزاء
لا لا لا لا
شكرا لتلامذتي النجباء
و فقيرا كان أبـــو ذر
أيحق له حب الفقــــراء
لا لا لا
شكرا شكرا لتلامذتي النجباء (2)

- و يقول في ديوان « قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا » :

(1) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 135 .
(2) سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ ، ص 24 .

و ماذا تريدين بيروت من هؤلاء العرب !! ؟
صلاح مضى
و مضى خالد وأبو خالد
هل تريدين ليلة أنس و حفل طرب !!؟
مضى طارق واستقال الحرس
فلا ليلة الوصل عادت
و لاعادت الأندلس (1)

أما الرموز الدينية فتكاد تكون سمة مميزة للقصيدة الغمارية بشكل خاص ، نجد ذلك في جميع دواوينه المنشورة ، و التي يتكئ فيها على التاريخ الاسلامي الزاخر بالعطاءات :

خناجر الغدر كم جنّت على (حلب)
فمن على هامة (الشهباء) سوّها ؟ !
يداس باسم (علي) عرض (فاطمة)
و الصمت يختصر الأبعاد ... ينعاها !
و تستباح جيـــاد اللّه .. لا عجب
فالسامريّ على الجولان كم تاهـــا
يبيع سيف (علـي) من يقدســـه
و القدس ينتعل (الحاخام) أقصاها ! (2)

في هذا النص يواجه الشاعر انحطاط الواقع وآلامه و هزائمه و لا جدواه .. بالرجوع إلى الماضي ، و بين الزمن الماضي / و الزمن الحاضر تبرز المفارقة ، و تتسع الهوة ، ويحدث الانفصال : انفصال الشاعر عن واقعه و تعلقه بماضيه :

ـ الماضي : ⟸ يرمز إلى ← الريادة و المجد / السمو / النصر

ـ الحاضر: ⟸ يرمز إلى ← الانحطاط / السقوط / الهزيمة

و هذه بعض النماذج عن توظيف الرمزالديني :

(1) سليمان جوادي : قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا ، ص 118 .
(2) مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس و الذاكرة ، ص 19 .

ـ النموذج الأول : يقول عياش يحياوي :

الأمس ولّى .. و الغد الأطفال
لم تبق للقيم الخراب ظلال
شمس العقيدة أزهرت أضواؤها
(بدرا) ... و لاحت في المدى الآمال (1)

ـ النموذج الثاني : يقول عبد العالي رزاقي :

ماذا نقول (لعيسى) و مريم تتهم اليوم بالعهر ،
ثم تزف إلى القصر ضمن السبايا !؟
أراهن باسم (مكة) .. و الشهداء .
بأن الرمال التي حملت جثة
(الجاهلية)
سنمشي وراء جنازتها ذات يوم (2)

والرموز في هذه النماذج قديمة ، و لكن الشاعر يوظفها توظيفا جديدا للدلالة على الواقع ، كما أنها رموز واضحة تحقق الاتصال و الترابط بين القارئ و النص ، بين الماضي و الحاضر ، على خلاف الرموز الأسطورية التي تحتاج إلى قارئ خاص يمتلك خلفية ثقافية واسعة .

الرمز الديني

الماضي ⟸ تواصل ⟹ الحاضر

و فضلا عن هذه الرموز الدينية نجد صورا أخرى استلهم فيها أصحابها رموز التراث الشعبي الذي يمتاز في بلادنا بتنوعه و ثرائه الكبير ، و في ديوان « لونجا » لأحمد عاشوري نلتقي بنماذج كثيرة مثل : « العكري ـ التي تصنع الكوابيس » (3) ، و « لونجا ، يا لونجا » (4) ، و« خطاف العرائس »(5) ، و « شمس بين حيطان » (6).

يقول في قصيدة «لونجا » و هي مستوحاة من قصة شعبية جزائرية عن المرأة ،

(1) عياش يحياوي : تأمل في وجه الثورة ، ص 39 .

(2) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 65 ، 66 .

(3) أحمد عاشوري : لونجا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص 11 .

(4) المرجع نفسه : ص 15 .

(5) المرجع نفسه : ص 23 .

(6) المرجع نفسه : ص 83 .

و الشاعر كما سنرى يحاول من خلالها تصوير واقع الانسان العربي :

لونجا : لما السواد حاجبا عينيك ؟
مجلّلا خديــــك ؟
يا شاعري الرّقيق ؟
الشاعر : لأن ليلكم طويل
لأن وقتكم ثقيل
لونجا : أين قصائد الغرام ؟
يا شاعري البسّـــام ؟
الشاعر : الحبّ عندكم حرام
و الشعر عندكم سقام (1)

و يقول إدريس بوذيبة في قصيدة « أوجاع الأزرق ملول » :

أ يّها الازرق ... يا ملـــول
كنا نبكي في قارعة الشوق
و نطوق زنديهــــا
بعناقيد الدمع الأزرق
و نسّاقط أمواجا (2)

« و مهما يكن من أمر فإن مثل هذه المؤثرات الشعبية لم تكن ظاهرة تلفت النظر إلا بعد ظهور حركة الشعر الحر » (3) ، و لذلك أسباب منها أن هذه الحركة أعلنت في بدايتها - على لسان نازك الملائكة - أن ليس هنالك لغة للشعر و أخرى للنثر ، و أن لغة الشعر صدئت لكثرة ما لامستها الأقلام » (4) ، مما دفع بالشعراء إلى البحث عن مصادر أخرى يجددون بها لغتهم ، فكان أن اتجه بعضهم إلى الموروث الشعبي ، و قد أخذت التأثيرات الشعبية تتسرب إلى المتن الشعري الجزائري شيئا فشيئا ، و إن بدا ذلك أكثر وضوحا في فترة الثمانينات بفضل مجموعة من الشعراء منهم : أزراج عمر ، إدريس بوذيبة ، و أحمد عاشوري . الذين يستخدمون في شعرهم شخصيات التراث الشعبي كصور رامزة للواقع بهمومه و قضاياه المختلفة ، فتغدو هذه الرموز « بقع إيمائية تسيل في لزوجتها بكائية الشاعر وانكسار نفسه أمام تهرئ الأشياء ، و فقدان الذات ، و ضياع قضيته » (5) .

(1) أحمد عاشوري : لونجا ، ص 15 ، 16 .
(2) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 8 ، 9 .
(3) محمد حسين الاعرجي : في الشعر العربي المعاصر ، ج1 ، دار وهران للدراسات و النشر ، قبرص 1985 .
(4) راجع . نازك الملائكة : مقدمة شظايا و رماد ، دار العودة ، بيروت 1979 .
(5) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 217 .

3 ـ الرمز الأسطوري :

المتأمل في الشعر الجزائري المعاصر يجد بلا شك تلك النزعة المتنامية لاستخدام الرموز الأسطورية (1) ، و لعل ذلك راجع إلى عجز اللغة التقليدية عن أداء وظيفتها التوصيلية ، و قصورها في الكثير من الأحيان التعبير عن تطلعات الفنان الفكرية و الفنية ، فلم يجد الشاعر بدًا من ولوج عالم الأسطورة لإثراء تجاربه الفكرية ، و منحها الحيوية و التدفق .

« إن اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها و تشحب نضارتها ، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري ، و الأسطورة الرامزة بمثابة مناجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها » (2) .

و الحق أن « الأسطورة و الشعر شيء واحد لانفصام بينهما » (3) كما يقول شليغل ، أما الأديب الأمريكي (نورثروب فراي) صاحب (المنهج الأسطوري) فيرى :« أن الأدب أسطورة أزيحت من مكانها ، و خير وسيلة إلى فهمه هو إعادته إلى نصه الأسطوري الصحيح »(4) .

مما سبق نقول إن الأسطورة ليست كما يظن البعض « مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الانسان ، و أنها لذلك لا تتفق و عصر الحضارة ، و إنما هي عامل جوهري و أساسي في حياة الانسان في كل عصر . و في إطار أرقى الحضارات الصناعية و المادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها ، و ما زالت ـ كما كانت دائما ـ مصدرا لإنهام الفنان والشاعر » (5) ، فهذا (ريتشارد تشيس) صاحب كتاب « البحث عن الأساطير » يرى : « أن كل شعر حقيقي ضرب من ضروب الأسطورة » (6) ، كما يرى بعض النقاد الآخرين : « أن أساطير العالم القديم إنما تمثل واحدة من أعمق منجزات الروح الانسانية و هو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة ، سليمة لم يفسدها تيار الفحص العلمي ، و لا العقلية التحليلية » (7) .

و من هنا فإن الأداء اللغوي المستبطن للدلالات الأسطورية في تشكيلها الرمزي الـــذي

---

(1) تعرف الأسطورة على أنها القسم الناطق من الشعائر و الطقوس الدينية البدائية ، و بمعناها الواسع أية قصة مجهولة المؤلف تتحدث عن المنشأ و المصير ، و يفسر بها المجتمع ظواهر الكون و الانسان في صورة تربوية . ـ راجع . نظرية الأدب لأوستن وارين و رينيه ويلك ، ص 146 .

(2) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 295 .

(3) ك . ك . راقين : الأسطورة ، ت . جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات ، بيروت 1981 . ص 133 .

(4) المرجع نفسه : ص 134 .

(5) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 222 .

(6) روبرت سبيلر : الأدب الامريكي (1910 . 1960) ت. محمود محمود ، مكتبة النهضة العربية ، ص 146 .

(7) عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب ، ط 2 ، دار الرائد العربي ، بيروت 1984 ص 14 .

يصنعه إنما يعمد إلى تحقيق بعد فني بواسطة الاختيار الرهيف لما يمكن أن تخلقه الاشارات الأسطورية من تزاوج و تداخل بين المحدود و اللامحدود ، بين اللحظة الواقعة واللحظة الواهمة » (1) . و لعل هذا ما قصده كامبل (Cambel joeseph) من تعريفه للأسطورة « بآنها الفتحة السحرية التي تنصبّ منها طاقات الكون لتنفذ إلى مظاهر الحضارة الانسانية » (2) ، و بذلك يتجاوز الشاعر اللحظة الآنية إلى الزمن الممتد الزمن المطلق ، بحيث يتداخل في عمله الفني الزمن الماضي و الزمن الحاضر في تشكيل بنية النص ، و يتحد التراث الانساني العالمي بالتراث المحلي ، فترتفع القصيدة « من تشخصها الذاتي إلى إنسانيتها الأشمل و الأعم ، و إلى إكسابها بعدًا أعمق ، و مجالا أفسح ، وتاثيرا أرحب » (3) ، و هذه هي وظيفة الأسطورة في العمل الأدبي إنها « توحد بين الجزئي والكلي ، و يندمج في كينونتها الذاتي بالموضوعي ، و تتعدى الوعي المفرد لتلتصق بالوعي الجمعي » (4).

و قد تكشف لشعرائنا العرب عالم الأساطير الغني إثر قراءة بعضهم لنماذج من الشعر الأوربي الحديث ، فدأبوا على محاكاتها » (5) ، نجد ذلك خاصة عند السيات ، البياتي ، صلاح عبد الصبور ... و غيرهم . ، و انتقل هذا التأثير إلى شعرنا الجزائري الذي تتعدد فيه أشكال استخدام الرمز الأسطوري ، و تتفاوت من شاعر لآخر ، لأن لكل واحد رؤيته الخاصة ، و فهمه الخاص للأسطورة ، فهو يوظفها على النحو الذي يتلاءم مع موقفه ورؤيته ، و يمكننا أن نميز في هذا المجال بين نوعين من الشعراء :

1 ـ نوع يقف استخدامه للأسطورة عند حدود مغزاها الخاص(التاريخي) كما هيالحال عند شعراء الستينات كأبي القاسم خمار و أبي القاسم سعد الله ، عبد القادرالسائحي ... إلخ فقد استخدم هؤلاء الأسطورة كإطار قصصي ، و لون بلاغي لا يمتزج بالعمل الفني .

2 ـ و نوع آخراستطاع تجاوز اللحظة التاريخية بإقامة العلاقة بين ماضي الانسان وحاضره ، و خلق الموازاة بين الحداثة المعاصرة ، و الحداثة القديمة ، مما يحقق صفة التلاحم و التطابق النفسي .

مثل هذا الفهم لوظيفة الأسطورة نجده عند شعراء السبعينات ، فقد استطاع بعضهم أن يرتفع بالأسطورة إلى خلق الجو الدرامي ، الذي يقوم على توفر عنصري التقابل والصراع لأن البناء الدرامي ـ كما رأينا سالفا ـ « لا يسير في اتجاه واحد ، وإنما يأخذ دائما في الاعتبارأن كل فكرة تقابلها فكرة ، و أن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن ، و أن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب » (6) ،

و من الشعراء الذين وفقوا في استخدام الأسطورة الشاعر (إدريس بوذيبة) في قصيدته

(1) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 296 .

(2) السعيد الورقي : لغة الشعرالعربي الحديث . ط 3 ، دار النهضة العربية ، بيروت 1984 . ص 141 .

(3) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 298 .

(4) المرجع نفسه : ص 98 .

(5) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، ص 140 .

(6) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 279 .

« أناشيد رؤيوية » التي استلهم فيها بعض أحداث و أسرات « ملحمة جلجامش » (1) الملحة الأشورية المشهورة التي تقول أن الآلهة اجتمعت ز أجمعت بتحريض من الإله (أنليل) على إحداث الطوفان للقضاء على البشرية التي أصبحت تنافس الآلهة :

(أنليل) يصدر أمرا بالتخريب و التدمير
و تفشى الداء و ساد القحـــط
و تمردت الأرض فأنبتت الملــح
و جفّ الحقل فلم ينبت إلاّ التيه
و أوراد الرّمل الشاحب ...
و تحرك (أيــا) فزعــا :
(أنليل) يصرّ على التدمير فالضحكات الصافية
أهازيج الطفــــل
تخدش صفو النّوم لديه إنهم البشر: (2)

و يتحرك (أيا) و هو الإله الوحيد الذي عارض القرار الذي اتخذته الآلهة لافناء البشرية و ابتلائها بالوباء و القحط ، فسرق السر الأعظم و أفشاه (لأوتنا بشتم) ، وحذره من خطر الطوفان القادم و أمره بصنع سفينة يحمل فيها من كل زوجين اثنين ليحافظ على الجنس من الانقراض :

و تحرك (آيا) يفشي السر الأعظم في الأنحاء
هدّم بيتك يا (أوتنا بشتم) قبل فوات الوقت
إبن من قصبات السور سفينة
تصبح هذي الأرض غير الأرض
و سيطلق (أنليل) أمره
بالكسح و بالسحـــــق
لا عاصم إلا قاربك الأوحد
من طوفان الربّ الغاضب (3).

---

(1) ملحمة جلجامش : ملحمة عراقية قديمة مجهولة المؤلف ترقى إلى ما قبل الالف الثاني ق م ، شاعت لدى رواتها بالعصور السالفة تحت عنوان « من رأى كل شيء » و هي العبارة الأولى لفاتحة سيرة الشخصية الاساسية لهذه الملحمة ، فإن بطلها هو جلجامش الذي تروي الاسطورة أنه كان ملكا على أروخ إحدى مدن مابين النهرين ، و يرجح المؤرخون أن لهذا الملك نوعا من الوجود ، و من هنا يذهبون إلى القول إن الانطلاق قد يكون حقيقيا ، وأن أخيلة الكهنة و الشعراء و الرواة قد زخرفت حياته بالغرابة و الاعجاز ، و قد وضعت الأسطورة آصلا باللغة السومرية ثم أعاد البابليون صياغتها .

- راجع ، جبور عبد النور : المعجم الادبي ، دار العلم للملايين ، بيروت 1984 ، ص 425 .

(2) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 34 ، 35 .

(3) المرجع نفسه : ص 35 .

و قد كان الشاعر موفقا في استلهام هذه الأسطورة ، و العناصر الرمزية التي استخدمها وهي (أنليل) و (أيا) استطاع أن يمنحها أبعادا خاصة من واقع تجربة الشاعر، فيصبح :

- (أنليل) ⟸ يرمز للقوى المتسلطة قوى الظلم والاستبداد .

- (أنليل) ⟸ يرمزلقوى الخير و العدل .

و هنا يبرز عنصر الصراع في الأسطورة بين قوى الخير # و قوى الشر ، و في واقع الشاعر نجد أيضا الصراع بين : نوازع الخير # و نوازع الشر في الانسان .

بينما يطمح إليه الشاعر و يحلم به # و بين الواقع الأليم ، ومن خلال هذا التقابل تتحدد عطاءات القصيدة ، و تنفتح بالاشعاع الدلالي مستخدمة أصوات الأسطورة معادلا نفسيا يسقط عليه الشاعر مشاعره و أحاسيسه إزاء الواقع المعيش .

« لقد وجد الشاعر الحديث في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة ، و تأكيدا لوحدة التجربة الانسانية من جهة أخرى فامتلأت القصيدة الدرامية بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ برصيدها الانفعالي الكامن في ارتباط الصوت بالموقف التاريخي أو الأسطوري » (1) .

و الشاعر ينزع عن هذه الأصوات ثوبها الأسطوري ، و يلبسها مضمونا حضاريا جديدا يجسد لنا الصراع الذي عاشته البلاد في تلك الفترة ، و هو بذلك يقابل بين الواقع والأسطورة فلا ينقلها نقلا ساذجا ، بل يحولها إلى خلق جديد ، و يسبغ عليها ما يريده من معان جديدة ، أنظر كيف ينقلنا في المقطع التالي من جو الأسطورة الخرافي إلى الواقع الحقيقي ، يقول الشاعر :

يا حبيبتي المبطنة بالنـــــار
تلفك الصعاب و المداخن العتيقة
أمارس انتعاشي البحـــــري
و أحمل إليك رؤية الشهيد و النبي
سيهرم الأطفـــــال
و تغمر السيول و الدماء
شوارع المدينــــة (2) .

و هو يتنبأ بما يخبئه القدر لهذه المدينة التي سيهرم أطفالها ، و تعقم نساؤها وفصولها فلا تعطي إلا سيول الدماء التي ستجري في شوارع المدينة منذرة بهول المصيبة و عظم الكارثة التي ستحل بالمدينة ... ! ، و لكن الشاعر في اخر النص ينتصر للمدينة ويتنبأ ببقائها و صمودها في وجه الطوفان ، في وجه الدمار و الخراب .

---

(1) السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص 152 .

(2) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 37 .

و من عوّامة العذاب و الألم
سيخرج الانسان - في رعشة الولادة - كمدية يمزق الحجب
و تبدأ الحياة دورة جديـدة
تنفث الملاحم الطويلـــــة
و تنشر الخبـر
يا شاعر المدينة
لم تنته المدينـة !.. (1).

و هكذا ينزاح ذلك الكابوس المزعج الذي كان يهدد المدينة بالهلاك فكما أن (أيا) في الأسطورة القديمة يحذر البشرية من الخطر الذي يتهددهم ، و يبين لهم طريق النجاة ، كذلك سيولد الانسان كمدية يمزق الحجب ، و يكشف الظلام عن وجه المدينة ، فتتحول تلك الصورة القاتمة السوداء التي كثيراً ما اتصفت بها المدينة خاصة عند الشعراء الرومانسيين ، تتحول إلى صورة جديدة توحي بالأمل و الاشراق ، فإذا كانت المدينة عند الكثير من الشعراء رمز الاغتراب و القلق و الزيف ، و التجرد من كل معاني الانسانية ، فإنها عند إدريس بوذيبة في هذه التجربة ترمز إلى الاشراق ، الحب ، و الحلم الواعد ، وهنا يظهر التحول الكبير « في موقف الشاعر من المدينة ، فقد بدأت خيوط من الود تربط بينه و بينها ، و إن لم ينقلب الحنق القديم كله إلى حب عامر » (2).

و هذا يبرز الموقف الجدلي من المدينة الذي تعبر عنه معادلة طرفاها : (النقمة على المدينة) ، (التعاطف مع المدينة).

و من هذه المعادلة ينكشف لنا موقف جديد قوامه « أن المدينة التي طالت نقمتنا عليها ليست مسؤولة عن ذاتها ، و أننا نحن المسؤولون فكل سماتها الكريهة هي من صنعنا ، ونحن أنفسنا الذين شوهوا وجهها » (3).

من هنا يظهر أن « الاتكاء الجيد على الدلالات الأسطورية و التأريخية و التراثية يستطيع أن يمنح العمل الفني قدرة فريدة في منحه ثراءً مستنبتًا في الاشارة التي تفتح نافذة لدى المتلقي يطل منها على الجانب الاسطوري » (4).

كما أن الاستخدام الجيد للأسطورة قاد إلى عدة نتائج « إذ أصبح الشاعر فيه يطمح إلى تحقيق ذاته و التصريح بتبرمه في أخطر القضايا ، ثم تقديم البديل عن عالم التناقض بعد رفض قوانين القهر و التعسف ، و كشف زيف الحضارة الراهنة التي تحاول أن تقود الانسانية إلى مهالك الحرب و الخراب » (5) ، ومن ثم خلق الرؤى البديلة التي يبحـــــث

---

(1) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 37 .

(2) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 343 .

(3) المرجع نفسه : ص 345 .

(4) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 337 .

(5) عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب ، ص 188 .

عنها الشاعر العربي المعاصر بصحراء الواقع .
و على العموم فإننا نجد أن رموز شعرائنا تتقاطع و تلتقي فيما بينها ، و بقراءتنا للمتن الشعري الجزائري ، و تحليل أبعاده الرمزية ، نستطيع الكشف عن المقولات الرئيسية التي تدور حولها هذه التجارب الشعرية و هي :

1 ـ القصيدة السندبادية :

استخدام شعراؤنا بعض الأساطير العربية ذات الطابع الشعبي كقصة شهرزاد ، والسندباد البحري متأثرين في ذلك بالشعر العربي المعاصر، خاصة عند السياب ، « و لعل أسطورة السندباد ، رمز الاكتشاف و البحث عن عوالم الامتلاء و الخصوبة ، قد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لإشراقات رؤيوية ، رؤيا البعث المنتظر لواقع هش ومتآكل » (1) .
فقد وجد الشعراء في هذه الشخصية ما يسد تطلعاتهم الدائمة إلى البحث و المغامرة ، ولا نستبعد أن يكون ذلك تأثرًا بالشعر العربي المعاصر كما قلنا ، فقد عرف شعر السياب والبياتي و صلاح عبد الصبور ... و غيرهم « باستخدام أسطورة السندباد حتى أضحت ظاهرة من ظواهر الشعر العربي في ذلك الوقت ، و منهم انتقلت إلى شعرائنا المعاصرين ، فهذا عبد العالي رزاقي يحوله عشقه للجزائر سندباداً دائب الحركة ، و السفر من أجل العثور على الحبيبة :

لا ينبغي أن تهتفي باسمي
فقلبي لم يعد يرتاح للماضي
تعبت من الحكايات القديمة
كان حبك رحلتي الأولى
و كنت السندباد (2)

و يبدو كما يرى الدكتور محمد ناصر أن أسطورة السندباد البحري « قد استهوت العديد من هؤلاء الشعراء [يقصد شعراء السبعينات] ، إذ وردت في أشعارهم بكثرة لافتة للنظر » (3) .
وقد وظف الشاعر الجزائري هذه الشخصية الأسطورية توظيفا رمزيًا ، و ذلك بأن أضفى عليها ملامح معاصرة ، فأصبح السندباد مغامرًا عصريًا رحلته في بحار المعاناة الروحية والنفسية لاقتناص لحظات الأمل الغائبة .
ـ يقول محمود بن مريومة :

(1) عبد القادر فيدوح : الرؤيا و التأويل ، ص 113 .
(2) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 14 .
(3) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 579 .

و لدي رفيق الشمس في قطع المدار
كالسندباد يهيم في عمق البحـــار
ترمى يداه من المحـــار
و الجرح يفتح فاه / يلتهم الحديد
لا يحمل الأحقاد / في دمه العنيد
توق إلى فجر جديد (1).

- و يقول عبد العالي رزاقي :

و من ستكون رشيدة و السندباد ؟
يقولـــــون :
كانت تعلم أطفال قريتنا .
كيف يحترقون دفاعًا عن المرأة / الرجـل
الوطن / الانتماء ، و كيف تصير الفؤوس
خناجر ضد الطغاة
و أزعم أن رشيدة و السندباد ، و ذاكرة البحـــــر
و السفن المبحرات مع الريح و الكلمات التي تستحيل
رصاصًا توحدت الان في الزمن المستحيــــــل (2).

تشترك هذه النماذج في استيحائها أجواء أسطورة « السندباد » ورحلاته المليئة بالمتاعب ، و المغامرات ، و رغم أن هذه الأسطورة قد تتخذ أبعادًا متنوعة من شاعر لآخر ، فإننا نجد أغلب النماذج تصب في اتجاه واحد يوحي برفض الواقع المتصلب و الثورة ، والبحث عن انبعاث جديد يبدد مرارة اليأس ، و يخصب الحياة بالامل في ولادة جديدة منتظرة ، و من هنا نفهم كيف يتعامل الشاعر مع الرمز الاسطوري ، فهو لا يقحمه على السياق الشعري بل يضفي عليه من ذاته ، ويلبسه ثياب العصر .

و بذلك يجمع (السندباد) بين مغزاه الشعوري العام ، و المغزى الشعوري الخاص ، الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتجربة الشاعر الخاصة ، و هذه التجربة لم تكتف بالاستعارة من التجربة العامة ، بل أضافت عليها معان جديدة ، و بهذا الشكل يقدم الشاعر صورة للتعانق بين الرمز و التجربة ، بين :

الحقيقي « الواقعي » ⟸═══⟹ و غير الحقيقي « الوهمي »

---

(1) محمود بن مريومه : المغني الفقير ، ص 89 .

(2) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 134 .

و النتيجة تكون اكتساب الاسطورة مضامين جديدة وعصرية ، و ذلك من شأنه أن « يثري العمل الأدبي ، و يضفي عليه دمًا جديدًا يعكس النظرة الانسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة » (1) .

فمثلاً نجد قصة السندباد عند عبد العالي رزاقي ترمز للثورة و التضحية من أجل الوطن :

... أنا المستحيل الذي يعشق الموت في مقلتيك
أحاول أن أشعر الآن بالانتماء إليك
فأخجل حين أراك
على صدر « أيوب » نائمة
بينما « السندباد » يجر إلى المقصلة (2) .

أما الازهر عطية فالسندباد عنده يرمز للسلام و الحرية :

و أبحرت يا أصدقائي
و في زورقي قد حملت السلام
رفعت الشراع
سرحت الحمام
و سافرت في مركبي
أطوف البحار
أجوب القفار
و مازلت في رحلتي ، سائرًا
و ما زلت في زورقي ، تائهًا
شراعي جميل
و قلبي حزين (3) .

و مع عدم ورود اسم السندباد في النص الاخير ، إلا أننا نشعر بأن بنية النص قد تشكلت من خلال الأجواء الأسطورية ، بحيث نلمس روح السندباد ترفرف فوق النص ، ونقرأ رحلاته الطويلة التي لا تعرف قرارًا .

لقد تحول « السندباد » في هذا النص إلى مغامر عصري « رحلته في بحار المعاناة الروحية و النفسية لاقتناص الومضة الشعورية » (4) .

(1) عبد الرضا علي : الاسطورة في شعر السياب ، ص 22 .

(2) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 140 .

(3) الازهر عطية : السفر إلى القلب ، ص 25 ، 26 .

(4) علي عشري زايد : « أصول الحركة الشعرية الجديدة » ، فصول ع1 / 1981 ، ص 80 .

2 ـ القصيدة السيزيفية :

مـال بـعض الشـعـراء إلى تطعيم شـعـرهـم بالأسـاطـيـر الاغـريقيـة و عـلى رأسـهـا أسـطـورة «سـيـزيف» (1) حـامل الصـخـرة ، «رمز المعاناة الأبدية » (2) ، و لكل شـاعـر استخدامه الخاص لهذه الأسطورة :

فـعـبـد العـالي رزاقـي يستـخـدم « سـيـزيف » رمـزًا لواقـع الشـعـوب العـربيـة المضـطهـدة « المغلوبة على أمرها :

حكمت آلهة الزيف
أن أحكم صخرة السيزيف
أن أحمل طوعًا أو كرهًا
تأشيرة نفي (3)

و هـذا يتـلائم مـع مـفـهـوم الأسـطـورة التـي تـرمـز « إلـى مبـدأ الـعـذاب و الألـم اللـذيـن كـتـبـا عـلى الانسان » (4) .

أمـا سـيـزيـف حـمري بحـري فـهـو رمـز للتـمـرد و الثـورة على الواقـع ، يسـتـخـدمـه الشـاعـر ، مـعـادلاً نـفـسـيًـا لمـا يـطمـح إلـيـه مـن تـغـيـيـر للـواقـع ، و ثـورة عـلى الـذل و الـعـبـوديـة و الاسـتـغـلال كـمـا فـي قـولـه :

سيزيف يحيا في نزيف الحجر
يأكل خبزًا يابسًا
يسمع صوتًا يابسًا
يصعد دربًا
ينزل دربًا

(1) تقول الاسطورة أن الآلهة حكمت على سيزيف ملك كورنثة بتصعيد حجر إلى أعلى الجبل ، و لكنه لم يتمكن من بلوغ الهدف أبدا ، و كان الحجر الضخم يسقط منه دائمًا و كان بالتالي يعيد الكرة إلى مالا نهاية ، و قال البعض الآخر أنه ارتكب عملا محرمًا ، أولا و هو الافشاء بالأسرار الالهية ، و أيا كانت جريمته ، فإن الاسطورة تقول إن زيوس أرسل إليه تاناتوس إله الموت ، لكن سيزيف نجح في تقييده ، فخلت امبراطورية الموتى من سكانها تدريجيًا ، إلى أن جاء يوم أجبر فيه زيوس سيزيف على الافراج عن تاناتوس ، ونقل سيزيف إلى الحجيم ، لكنه توصل إلى الهرب منه و عاش بعد ذلك سنينا قبل أن يعاقب على جرائمه .

ـ راجع ، سامية أسعد : " الاسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر " مجلة عالم الفكر المجلد السادس عشر ، العدد الثالث 1985 ، ص 116 ، 117 .

(2) عبد القادر فيدوح : الرؤيا و التزويل ، ص 121 .

(3) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 98 .

(4) سامية أسعد : " الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر " ، مجلة عالم الفكر ، ص 117 .

سيزيف يحيا في نزيف الحجر
تفتح عيناه ، و يمشي صامتًــا
بين الصعود و النـــــــزول
يحلم بالحب و أشياء كثيـرة (1)

الشاعر يوحد في هذا النص بين عذاباته و آلامه الفردية ، و بين الرمز الأسطوري ، مما أكسب عذاباته الذاتية غنى و شمولاً ، و جعل وقع التجربة على المتلقي أكثر حياة و تدفقًا ، مثلما نجد في قصيدة « لوركا » لرزاقي :

لوركا
أنا إنسان القرن العشرين
حتى نفسي لم أفهمها منذ سنين
لا أعرف دربي من أين ؟
آلاف الأوهام تعشش في ذاكرتي
حكمت آلهة الزيــف ،
أن أحمل صخرة « سيزيف »
أن أقبل طوعًا أو كــــرهًا
تأشيرة نفي ! (2).

« و شاعرنا في هذا يجسد مأساة إنسان القرن العشرين الذي يعاني من القهر والاستيلاب ، إنه مثل « سيزيف » كلما صعد إلى أعلى تدحرج مع صخرته إلى أسفل ، فهو يبحث عن طريقه ، عن غده ، عن المخرج الذي يعطيه الحق في الحياة و تنفس الحرية » (3).
و في شعر إدريس بوذيبة نلمح الاصرار السيزيفي على المواجهة و التحدي يقول في قصيدة « حـــالات » :

مندلع كالنّار ...
كالمدية أقطع لحم الورق الشاحـــــب
و الورق العائم في قنوات الارث المحبط ...
منتشر كالريح ...
كالأوراق الهاربة ،

(1) حمري بحري : ماذنب المسمار ياخشبة ، ص 103 .
(2) عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر ، ص 98 .
(3) عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي ، ص 121 .

أسرابا من أغصان الــرّوح
أتبرأ من لغة خانت ملامحها
و باعت صهيل الحروف (1) .

هذه القصيدة تمتص النص الأسطوري الغائب و الحاضر في آن واحد ، فهو غائب في ظاهر النص ، و لكنه حاضر حضوراً قوياً في بنية النص ، و في عمق التجربة ، و من القصائد التي يظهر فيها مثل هذا الاصرار السيزيفي على المواجهة و التحدي قصيـــــدة « الزاحفون » لجروة علاوة وهبي :

قاموا كمارد جبار يتلقى الضحى
و يحول مجرى التاريخ و الرياح
يحفر تاريخه من جديد
على جبهة الشمس ... حفر القبور
هل سمعتم تلك الأغاني
تدوي صاخبة الألحان (2)

و يقول في مقطع ثان من القصيدة عازفًا على وتر الاصرار على عودة الفجر وانبعاث الأمجاد التليدة :

يا إخوتي إذا جاء عهـــــد
و سمعتم صوتا يشق الدجى
و أبصرتم في الأفق زورقًا أبيض الشراع
قولوا عاد الفجر
يدك جدار الظلمة
و استيقظ الشعب من إغفاءته
تلفه عاصفة من غضب
غضب يبعث فينا مجدنا (3)

و الشاعر في هذا النص يعمد إلى تحوير الاسطورة ، فبدل أن ترمز للمعانات جعلها الشاعر تبدوا ذات ملمح جديد مغاير لما هو في الأصل ، و الشاعر بذالك يحاول أن يعمم العالم الذي يحيا فيه على كل الناس و كل الأشياء ، و مثل هذا الملمح نجده أيضًا عند محمود بن مريومة ، و أحمد عاشوري ، نختار من شعرهما هذين النصين :

---

(1) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 54 ، 55 .
(2) جروة علاوة وهبي : الوقوف بباب القنطرة ، ص 30 ، 31 .
(3) المرجع نفسه : ص 33 .

يقول محمود بن مريومة :

سنقتل كل الوحوش
وفوق الرموش
سنمشي إلى طلعة الشمس
فوق الرموش !
بين النجوم ،
و من بسمات القمر ،
سنقطف حلم الطفولة ،،
و نسكبه في الدنى
نغماً في وتر !! (1)

و يقول أحمد عاشوري :

.. ها .. ذا « سيزيف »
يهزم أشباح الخوف
يرجع منتصراً
يدخل مزهواً قصر « الملكة »
تلبسه أكليل الغار ..
يسمعها عذب الأشعار ..
تجلسه فوق الكرسي الحجري ..
تحت شجر لوز
تعلمه أن الأشجار ستورق
و الزهر .. يبرعم و الزنبق
و الدفء يعود
و الحب يعود ، (2)

و شعر الغماري حافل أيضا بهذه الصور السيزيفية المتوشحة بوشاح المواجهة والتحدي و عنفوان المقاومة نجد ذلك خاصة في ديوانيه « قصائد مجاهدة » ، و « بوح في موسم الأسرار » ، يقول الشاعر :

ألمّ هواك ...
أقرأه صهيلا أخضر القسمات

---

(1) محمود بن مريومة : المغني الفقير ، ص 102 .

(2) أحمد عاشوري : أزهار البرواق ، ص 21 .

و مهـــداً . .
فارسا يمتد من « صفّين »
يحطم صخرة المأساة
يذيب الحاضر الصخري أنفاسا ربيعيّة !
وأياما تضيئ الدرب بالكلم الالهية !(1)

و يعجز بعض الشعراء عن توظيف الرمز توظيفا إيجابيا ، بحيث يكون طافيا على سطح التجربة الفنية يرفضه السياق على نحو ما نجده في قصيدة سليمان جوادي « أغنية لم يلحنها الشيخ إمام » ، و تقوم هذه القصيدة على حشد مجموعة كبيرة من الرموز ذات الدلالات المختلفة ، نجد أبو الهول ، سيزيف ، ابن الوليد ، عمر بن الخطاب ، الأمير عبد القادر ، عنترة . . . إلخ »

- يقول في مطلع القصيدة :

كان في النية أن نلقي بسيف ابن الوليد
كان في النية أن نمحو أخبار عمر
كان في النية لكن . . .
كان في النية آه
اسمحوا لي خانني بيت القصيد .(2)

- و يقول في مقطع ثان :

مزق عبد القادر الآن مواثيقك - بيجو -
وأتى ممتشقا عنترة العبسي
مصحوبا بأبطال نوفمبـــــر
و غزا صالون داود ليغتال فتاة تتكوفر (3)

- و في آخر القصيدة يوظف رمز « سيزيف » في قوله :

افتحوا بوابة الشمس لنجم و إمام
و فتاة ناصرية
انزعوا الصخرة عن ظهر سيزيف
و اكتبوها غيـــرة طنيــــــة (4)

---

(1) مصطفى محمد الغماري : بوح في موسم الأسرار ، ص 58 .

(2) سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ ، ص 09 .

(3) المرجع نفسه : ص 11 ، 12 .

(4) المرجع نفسه : ص 13 .

نلحظ في هذا النص حشداً هائلا من الرموز التي لم يتفاعل معها الشاعر بالشكل المطلوب ، و لم يتعامل معها تعاملا فنيا ، مما أدى بالنص إلى السقوط في السطحية ، وعدم وضوح الرؤيا ، و لهذا نقول « إن نجاح الشاعر في استخدامه للأسطورة يتوقف على دمجها في البنية الأدائية ، في تطويعها - فنيا - لكي تغوص تحت سطح القصيدة » (1) ، ولا تبقى مجرد شكل خارجي يلصقه الشاعر بالنص دون انصهار للحظة التاريخية في بوثقة الحاضر .

« و الحقيقة أن إمكانية أية أسطورة لا يمكن أن تستغل إلا إذا أتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها » (2) ، و من ثم تحميلها موقفا عصريا ، و دون ذلك تبقى الأسطورة مجرد إطار قصصي و لون بلاغي يوشي الشاعر به قصيدته .

3 - القصيدة البرومثيوسية :

برومثيوس (3) يرمز إلى الاصرار على المقاومة و التضحية من أجل خلاص البشرية ، و هذا الأمر كثير الحضور في شعونا المعاصر ، فهو يمثل وجها من وجوه التنافر مع الواقع ، أو ما يعرف بانعدام الاتساق الذي رأيناه سابقا في صور التقابل و التضاد ، و نراه الآن في استخدام أسطورة « برومثيوس » الاغريقية .

و مما يؤكد هذا التنافر اختيار الشاعر للشخصيات المعروفة تاريخيا برفضها و تمردها و استشهادها ، يقول عبد الله راجع إن اختيار هذه الشخصيات « إنما هو تجسيد لشخصية برومثيوس » (4) ، كما نرى في هذا النص للدكتور عبد الله حمادي :

(...) أنا « المثنى » أيا ليلى إذا كشفت
عن غيظها العين ، أو عن سيف « خطّار »
أنا الزّناتيّ موثوق لصهوته ،

---

(1) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 299 .

(2) أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي ، دار الاندلس ، بيروت ، ص 178 .

(3) ملخص الأسطورة : « أن سلطة الآلهة على البشر و العبث بمصائرهم إنما أتتهم من شعلة النار المقدسة التي استأثر بها هؤلاء الآلهة و حرموها بني الانسان حتى جاء الفتى « برومثيوس » الذي غامر بحياته في عالم الآلهة ، و سرق منهم تلك الشعلة و أهداها إلى بني جنسه من البشر كي يعتمدوا عليها في الدفاع عن أنفسهم ، وقد تفطن الآلهة لهذا الفعل المثير ، و لم يعد في استطاعتهم استرداد تلك الشعلة بعدما ذاع خبرها ، و انتشر بين الناس ، فقرر إله الحرب الجبار « جوبتير » بأمر من « زوس » معاقبة الفتى برومثيوس فشد وثاقه إلى صخرة بجبال « القوقاز » و راح يسلط عليه نسراً ينهش كبده أبداً ، فلا تكاد كبده تفنى حتى تتجدد ليظل « برومثيوس » في العذاب المقيم » .

- راجع - صموائيل هنري هووك : منعطف المخيلة البشرية « بحث الأساطير » ت - صبحي حديدي ، دار الحوار ، دمشق 1983 ، ص 32 .

(4) عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 2 ، ص 79 .

زناده العشق و استخفاف أوزار
أنا الهلالي موصول تناسلـــــه
من المحيط إلى خلجان عشتار ؛ (1)

بل إن الشاعر يسعى إلى محاولة خلق الأسطورة البرومثيوسية من خلال التركيز على صور التضحية من أجل تغيير الواقع ، من أجل إسعاد الآخرين ، يقول الشاعر :

ألا فليكن في زفير اضطرابي
تشقق صخر بماء نمر
حلمت و لكنّ حلمي خصيب
بأبخرة من جماد الحجر
تشوّق للنصر فاستقدمته
جراح تثير غريب الصّور (2)

و يقول مصطفى محمد الغماري :

أيها الباحثون عني .. فإني
مطر أزهرت به فلواته
مطر لو سئلت دربي سخي
يستشف الحياة منه مواته (3)

و الرمز الأسطوري هنا غائب و حاضر في الوقت نفسه ، فإذا اعتبرنا لحظة كتابة النص التاريخية فهو غائب ، و إذا أخذنا طموح الشاعرإلى إعطاء وجه مشرق من وجوه النضال والرفض و التضحية ، فهو حاضر لا بوجهه الخاص ، و لكن من خلال وجوه أخرى ، يتقمصها الشاعر، و يتوحد معها ليخلق أسطورته الخاصة .

و هكذا يلجأ الشاعر الجزائري إلى صيغ أسطورية كثيرة ينتزعها من حركيتها التاريخية ، و يعيد إحياءها في اللحظة الراهنة و الواقع المعيش ، و هنا تكمن الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر .

« فإذا كانت الكلاسيكية هي فن تصوير الثابت الراسخ المتماسك المنسجم ، والرومنطيقية فن تصوير الهارب الغائب ، فإن الفن الحديث الذي هضم الصوفية والسريالية و الجدلية هو فن القبض على المتحرك لحظة سفره بين الهوية و الهوية ، بين التناقض و التأليف » (4) .

---

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى ، ص 212 .

(2) المرجع نفسه : ص 171 .

(3) مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، ص 81 ، 82 .

(4) علي عشري زايد : " أصول الحركة الشعرية الجديدة " ، فصول ، ع 1 / 1981 ، ص 80 .

4 ـ الرمز الصوفي :

الكتابة الصوفية تجربة للوصول إلى المطلق ، و لذلك يكثر في هذه الكتابة استخدام الرمز الصوفي ، و الأسطوري فهما كما يقول (أدونيس) « شكلان للاتجاه نحو أعماق أكثر اتساعا ، و البحث عن معنى أكثر يقينية » (1).

و العودة إلى الكتابة الصوفية « نوع من العودة إلى اللاشعور الجمعي ، إلى ما يتجاوزالفرد ، إلى ذاكرة الانسانية و أساطيرها إلى الماضي بوصفه نوعا من اللاوعي » (2).

و على الرغم من توظيف الصوفية لمفردات لغوية ، و صور قد تبدو دلالتها واضحة ، فإن الشاعر لايهتم بتلك الدلالات ، و إنما ينشغل بالحقيقة الكامنة فيها ذلك أن « للأشياء لغتها التي لا ينفذ إلى قراءتها إلا الملهمون القادرون على فض ما تنطوي عليه من رموز و شفرات » (3) و على رأي كارل فاسييه (Karl vassier) « فإن الواحد منهم ليصمت بدلا من أن يتكلم ، وبإصغائه إلى الأشياء يدرك انسجام وجودها الذي لا يوصف ، و يتعلم منها لغة جديدة ذات مغزى عميق » (4).

التجربة الصوفية بهذا الشكل تجربة لغوية تتميز بالفرادة و الجدة ، لغة تنطلق من الداخل من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها ، وهذا يعني إمكانية تعدد القراءة في هذه اللغة ، بحيث يقرأ فيها كل شخص نفسه ، إنها أفق مفتوح على المطلق و اللانهاية ، و معراج يسمو بنا إلى الرؤى و الكشوف العلوية . « و على هذا لا تكون اللغة كما يرى بعض الصوفية ، عقبة أرضية تحول بيننا ، و بين إدراك العلو ، بل على العكس من ذلك تضعنا اللغة في حضرة وجود يدهشنا بقربه و بعده ، بعلوه و محايثته ، بانكشافه واحتجابه » (5).

و سنقف في هذا الفصل عند أهم الرموز التي تشيع في الكتابة الصوفية مبينين أسسها الغنوصية (6) .و لنبدأ برمز الخمرة .

---

(1) أدونيس : الصوفية و السريالية ، ص 156 .

(2) المرجع نفسه : ص 156 .

(3) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ص 63 .

(4) المرجع نفسه : ص 63 .

(5) المرجع نفسه : ص 65 .

(6) الغنوصية : " gnosis " كلمة يونانية معناها المعرفة و لكنها تطورت حتى أخذت معنى إصطلاحيا هو التوصل بنوع من الكشف إلى المعارف العليا . أو هو تذوق المعارف تذوقا مباشرا بأن تلقى فيه إلقاءً فلا تستند إلى الاستدلال أو البرهنة العقلية » .

ـ راجع عبد القادر محمود : الفلسفة الصوفية في الاسلام ، دار الفكر العربي ، ط 1966 ، ص 4 .

1 ـ رمز الخمرة : (1)

حين نتعامل مع الشعر الصوفي ينبغي أن نضع في الاعتبار بأن القراءة التقليدية لهذا الشعر لا تقدم لنا شيئا ذا فائدة ، فينبغي إذًا الاعتماد على عملية التأويل ، على أساس أنه ليس أمام القارئ شيء واضح يشرحه أو يفسره ، فهو « بهذا المعنى يخلق النص ، إنه خلاق آخر يواكب خلاف النص » (2) الأول ، و بهذا يصبح النص الأدبي أفقا مفتوحا لتعدد القراءات . فإذا أخذنا الخمرة مثلا وجدناها « تقتلعنا من وحل الأشياء العادية ، و تقذف بنا فيما وراءها ، و تعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي ، و أن الملموس تفتح لغير الملموس ، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه ، و لا نحسه ، و تجتاز بنا هذه العتبة حيث تزول الفواصل و يصبح الباطن و الظاهر واحدا » (3) .

و الملاحظ أن شعر الخمر قد أخذ على يد الصوفية كما أخذ من قبل شعر الغزل أسلوبا رمزيا حافلا بالثراء ، يلوحون به على طريقتهم إلى مجموعة ثابتة من المعاني الذوقية » (4) و بذلك منح شعراء الصوفية المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت بالخمر من دائرته المادية الضيقة إلى دائرة الرمز الصوفي ، فأصبح يدل على معاني الحب و الفناء و الاتحاد .

و قبل تناول الرمز الخمري في شعرنا الحديث نحاول توضيح تحليل الصوفية للسكر باعتباره من الأحوال الذاتية العالية ، و في هذا المجال يميز القشيري بين حالة السكر وحالة الغيبة :« فالغيبة قد تكون للعباد بما يغلب على قلوبهم من موجب الرغبة و الرهبة و مقتضيات الخوف و الرجاء ، و السكر لا يكون إلا لأصحاب المواجد فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر و هام القلب » (5) .

فالسكر إذًا هو انتشاء الصوفي بمشاهدة الجمال و مطالعة تجلية في الأعيان ، إنه دهشة وانبهار و حيرة ووله وهيجان تنحنس معه قوى العقل بقوة الحال المسكر، وفي السكر يلم بالباطن نشاط هائل و فرح زائد يطلق للصوفي العنان فتكتسب لغته طرائق جديدة في التعبير » (6) .

و قد ارتبط السكر عند الصوفية أيضا بالشطح و هو كما حدده بعضهم :
« عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته و هاج بشدة غليانه و غلبته ، و الشطح لفظة مأخوذة من الحركة لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوى وجدهم فعبروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها » (7) .

---

(1) الرمز الخمري قديم نجده شائعا بين صوفية الطبقة الاولى فيما أورده القشيري أن يحي بن معاذ الرازي (258 هـ . 874 م) كتب إلى أبي يزيد البسطامي (261 هـ ـ 877 م):

« عجبت من ضعف حالك ، ههنا من يحتسي بحار الكون وهو فاغرفاه يتزيد » .

ـ راجع القشيري : الرسالة القشيرية ، ت ، د ـ عبد الحليم محمود و محمود بن الشريف ط أولى 1966 . ص : 39 .

(2) نصر حامد أبو زيد : اشكاليات القراءة و التأويل ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1992 . ص 241 .

(3) المرجع نفسه : ص 243 .

(4) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، ص 131 .

(5) القشيري : الرسالة القشيرية ص 38 .

(6) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ص 136 .

(7) الكشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر . و هو على هامش ديوان بن الفارض بشرحي البوريني و النابلسي b 1310 ℓ .

و خلاصة القول أن السكر المولد للشطح ، ينشأ عن مشاهدة الجمال المطلق و مطالعة تجلياته في الأعيان و أنه ليبدو مصحوبا بالدهش و الغبطة و الهيمان و الوله و كلها ظواهر يطيش معها العقل ، و ينطمس نوره بقوة الوارد المسكر » (1) و هنا يطلق الصوفي لشطحاته العنان فيعبر عن وجده بلغة مبهمة وألفاظ غريبة تبرز عطشه إلى الفناء في حضن الألوهية ، يقول مصطفى محمد الغماري :

يافارس الحزن ... نار الحرف معشبة
و خمرها البكر حمى وجدي الحاني
سيشرق الغد في ظلماء غربتنا
و يقبر اليأس في أرحام أحزان
و تنتشي مقلة السمحاء من خلدي
فيا دروبي ... تملي ضوء قرآني (2) .

و الخمرة في هذا النص معادل للتجربة الصوفية التي تهدف ـ كما أشرنا سالفًا ـ للوصول إلى المطلق ، إلى المحبة الالهية التي « هي قوام العالم ، و مركز الدائرة ، و لباب الوجود ، وخطاب كن فيكون » (3) ، تجربة تعيد للإنسان وحدته المفتقدة معرفيًا مع الأشياء التي تحيط به في هذا الكون الفسيح ، و مع اللّه جل جلاله ، و هذا ما يعبر عنه الغماري حيث يقول :

قدر شاء ..فاسكري يادروبي
خمرة الوصل تزرع اللّه فينا (4) .

و يقول في ديوان قصائد مجاهدة :

و لست أسكر إلا من هوى عطر
يبث في خلدي أوتارنيسان (5) .

و قد يكون السكر أيضًا رمزًا للهروب من الواقع و نسيان احباطاته المتكررة ، و تكون أهم الصفات الرؤيوية المسقطة على الخمرة في هذه الحال « أن ذكرها يبدد الهموم والأحزان و يهئ لشاربها أسباب الفرح و الغبطة ، يسكر الندامى ختمها ، و يحيي الموتى نضجها

(1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 351 .
(2) مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، ص 101 .
(3) عاطف جودة نصر : شعر عمربن الفارض ، ص 137 .
(4) مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 74 .
(5) مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، ص 95 .

وهي بعد ذلك كله سر الحياة و باطن الحقيقة » (1) ، هذا ما نجده عند إدريس بوذيبة :

مد أهدابك لعصافير الوريد
وابتلع موت السؤال
في بساتين النبيذ (2) .

فالشاعر يغرق في بساتين الخمرة و النبيذ لنسيان الهموم و الأحزان ، أو للتخفيف من الفجيعة ، و من ثم تكون دلالة الخمرة « النبيذ » :

- دلالة الخمرة :
  - الهـــروب من الواقـــع
  - الاستسلام و عدم المقاومة
  - نسيـــان الفجيعـــة

إن الخمرة في هذه التجربة تحولت إلى « وسيلة من وسائل التغلب على الهموم النفسية التي يعانيها المرء في هذا العصر الموبوء الذي لفظ أخياره ، فكان لتخدير العقل الملجأ الوحيد للخلاص من هاجسه المرعب ، و من رتابة الوضع » (3) ، و لذلك فإن طلب إدريس بوذيبة للسكر يعد رمزاً للهروب من الواقع بواسطة تعطيل حاسة الادراك ، و كما يقول أصحاب الفلسفة المثالية الذاتية : « فإن الذات أسبق في الوجود من الواقع » (4) . وبالتالي يصبح تعطيل عملية الادراك تعطيلاً للواقع ، تعطيلاً للوعي ، و تنشيطًا للاوعي ، الذي يجعل الذات تعلو على الحقائق المادية الثابتة إلى الحقائق الروحية السامية .
إن التفسخ و الانحلال واختلال القيم في العالم الواقعي جعل الشاعر يتعلق بالمطلق يفجر المكبوتات النفسية عن طريق السكر و معانقة « الكأس » يقول حمادي :

و عانق الكأس وارضع ثدي غارتهـــا
واحفظ مصابك ، واسكر كي تجارينا (5) .

و يمثل هذا المقطع نمطًا رمزيًا جديداً ، و هو الصورة الرمزية التصاعدية ، و نعني بذلك تحولها النوعي من الحيز المادي إلى الحيز الروحي فالماورائي المجرد كما يوضح الشكل التالي :

---

(1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 368

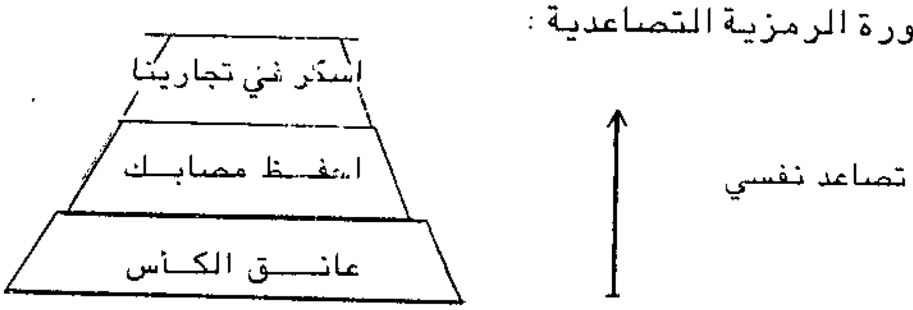
(2) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 117 .

(3) عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي ، ص 72 .

(4) عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة 1976 ، ص 194 .

(5) عبد الله حمادي : تحزب العشق ياليلى ، ص 177 .

- الصورة الرمزية التصاعدية :



و هذا يؤكد لنا المقولة السابقة « الرمزية التصاعدية » بحيث لم يبق من الخمرة في هذه التجربة إلا اسمها و ما يوحي به من سكر وانتشاء ، فقد تحولت إلى رمز شعري « فيه ما في رموز الشعر من إحالة موحدة بين الحسي و المثالي ، بين المادي و الروحي ، بين العيني في وقائعيته ، و المجرد في تعاليه » (1) .

2 - رمز المرأة :

تعد المرأة بشكل عام أحد أهم منابع الشعر الخالدة ، و قلة هم الشعراء الذين لم يهيموا بجمالها ، و يتعبدوا في محرابها ، و في التجربة الصوفية تحولت المرأة كما تحول الخمر إلى رمز عرفاني على ما يعانيه الصوفية من أحوال و مواجد باطنية ، و هو يتردد في هذه التجارب لا بصورته المادية المحسوسة ، و لكنه يتحول إلى رمز له دلالات شتى .

« و سوف نلاحظ عند تحليل رمز المرأة في شعر الحب الصوفي كيف أمكن للصوفية أن يضايفوا بين الفزيائي و الروحي ، بحيث التحم في شعرهم السماوي بالأرضي في تراكيب رمزية موحية » (2) .

و فيما يتعلق بالحب الالهي و مكانة المرأة منه ، و تحديد موضعها داخل بنائه المتعالي ، نتبين تصنيف الصوفية للحب في تركيب تصاعدي بحسب موضوع المحبة ، « و يتضح التركيب التصاعدي للمحبة عند الصوفية في تمييز ابن عربي بين ثلاثة أنواع من هذا الحب تبدو في الوقت ذاته مشاكلة لأحوال وجودية ثلاثة ... و تتمثل هذه الأنواع الثلاثة في الالهي ، و الروحي ، و الطبيعي » (3) ، و يصبح الحب الصوفي توحيداً بين الروحي والطبيعي ، بين الالهي و الانساني « و في هذا التوحيد يتم تجاوز ثنائية الأطراف و العلو عليها صوب تركيب يبدو فيه الروحي و الفزيائي وجهين وتجليين لحقيقة واحدة » (4) .

و الذي يمكن استخلاصه من مذهب الصوفية في التجلي أن اللّه لا يشاهد إلا في الأشكال و الصور العينية التي يظهر فيها سواء كانت هذه الصور من محتد الخيال أو من محتد

---

(1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 370

(2) المرجع نفسه : ص 132 .

(3) المرجع نفسه : ص 139 .

(4) المرجع نفسه : المرجع نفسه ص 139

المحسوسات ، فلا يشاهد و لا يتجلى لمن يشهده عاريًا عن الصور التي هي بمثابة المرائـــي و المجالي » (1).

و هكذا تنكشف الانثى بوصفها تجسيدًا للحب الالهي . تجلي العلو في الصورة الحسية ، و إذا ما نحينا الشكل « الغلاف الخارجي » وجدنا الشاعر يتأمل الجمال الابدي المطلق في المرأة فهي إذًا :

وسيط بين المــــادي ⟸⟹ و الروحـــي

أو هي معراج المخلوق ⟸⟹ نحو الخالق.

« فالحب الذي يوحد بين الفزياني و الروحي ، يحيل إلى التجلي ، و التجلي الالهي يفضي بدوره إلى المشاهدة التي ترتبط بالابداع الخيالي أوثق ارتباط ، و من خلال هذه الوحدات المتشابكة ، يطل الجوهر الانثوي و تبرز المرأة بوصفها رمزًا على الله المتجلي في شكل محسوس و صور فزيائية » (2).

و لم يفت الصوفية للتدليل على مذهبهم في الحب الالهي الاحالة على النقل فيذكرون حديث النبي (ص) : « حبب إليّ من دنياكم ثلاث النساء و الطيب و جعلت قرة عيني في الصلاة ».

و في استيطان هذا الحديث على أساس رمزية الانثى يقول (ابن عربي) : « إنه ـ صلى الله عليه وسلم ـ غلب التأنيث على التذكير ... ثم إنه جعل الخاتمة نظيرة الاولى في التأنيث ، و أدرج بينهما المذكر ... فإن الرجل مدرج بين ذات ظهر عنها ، و بين امرأة ظهرت عنه ، فهو بين مؤنثين ، تأنيث ذات ، و تأنيث حقيقي ، كذلك النساء تأنيث حقيقي ، والصلاة تأنيث غير حقيقي ، و الطيب مذكر بينهما ، كآدم بين الذات الموجود هو عنها ، وبين حواء الموجودة عنه » (3).

و الدارس للشعر الجزائري المعاصر يجد نماذج كثيرة تتمثل فيها رمزية المرأة التي تجمع بين الحب الالهي / و الحب البشري ؛ أي التعبير عن العشق الروحي في صور مادية وأساليب غزلية موروثة سواء أكانت من الغزل العفيف أو الصريح.

يقول عبد الله حمادي :

(حبيبي و أنت الربيع المداوي
لأعراس نفس عراها الخمـــود ؛
تماسك على الرّمح في الاغنيات
وسافر مع الفيض عبر السدود
و قرّب ، و حلّق هناك الظـلال

(1) ابن عربي : فصوص الحكم ، شرح الكاشاني و بالي ، طبعة الحلبي 1966 ، ص 13 .

(2) عبد الكريم الجيلي : الانسان الكامن في معرفة الاواخر و الاوائل ، ج1 ، ص 33 .

(3) ابن عربي : فصوص الحكم ، « فص حكمة فردية في كلمة محمدية » ، ص 335 .

مرفرفة في بساط النهود (1).

و يقول أيضًا :

ذكراك ليلاي ممتد تواجـــــدها ،
على ضفاف ، و في طيات أغواري.
رقمت وشمك في زندي لأعبـــده ،
و أخمد الغدر من فيضي و تذكاري. (2)

من خلال هذه النماذج نرى كيف تحول الحب إلى وحدة صوفية تأملية ينشد فيها الشاعر المحب طمأنينته ، و خلاصه بحيث لا يكون هذا الحب لغرض أو مأرب مادي « غريزي » ، وإن بدا في بعض الأحيان أنه يميل إلى الجانب الحسي أكثر ، إلا أنّ الشاعر في حقيقة الأمر يأخذ من نوعي الغزل الصريح و العفيف ، فيأخذ من الغزل الصريح شيئا من الحسية والشهوانية و التغني بمظاهر الجمال المادي ، و يستعير من الغزل العذري لغته المفعمة بالعفة و الطهر، و المعاناة الرومانسية التي تدور حول الهجر ، و تمني الوصال و نحو ذلك

و في النص الثاني نلتقي بروح هروبية معذبة لا تجد عزاءها في الواقع ، فتنأى عنه إلى عزلتها ممثلة في المحبوبة « ليلى » التي هي معادل فني للحب الالهي ، ذلك الحب المفضي إلى الفناء و الوحدة ، أو هي نوع من الاسقاط للدلالة على معاني الحب الالهي ، وتجلي الانوار يقول عبد الله حمادي :

عرفتها قمحية الطلعة وراء الاستـــــار
حاسرة رأس الأفق في كفّها غاب الوحشة
و خرير الأطيار ؛
فسبحت بحمد الربّ و لامست الوحدة
و أوقدت النور وأنا الانــــوار (3).

نسجل في هذه القصيدة حضوراً للنص الصوفي الغائب ، و المتمثل في تضمين الشاعر لمقولات الحلاج في الوحدة و الفناء من مثل : « أنا الحق» و « مافي الجبة إلا الله »(4).

و ينطبع الرمز الانثوي كذلك في جل قصائد مصطفى محمد الغماري ، فلو أخذنا مثلاً ديوانه « بوح في موسم الأسرار » لوجدنا رمز المرأة فيه يتردد أكثر من مرة و إليك بعض النماذج :

(1) عبد الله حمادي : تحزب العشق ياليلى ، ص 200 .

(2) المرجع نفسه : ص 210 .

(3) عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، ص 86 .

(4) محمد جلال شرف : دراسات في التصوف ، ص 231 .

ـ النموذج الأول : يقول الشاعر :

جدائل ليلى رؤى المشـرق
و أفاق الهامها المطلــــق
تجلّت .. و كان الوجد مواتًا
رياضًا تموّج بالزنبـــــق !
تفور الحياة بها بهــــجة
و تغرق في السلسل المغدق !
ترفرف أطيارها في المــدى
و توغل في الافق الأزرق ! (1)

و يقول في نفس القصيدة :

ترنى له وجه ليلى انكشافًــا
و لولا الحبيبة لم يصعـــق !
فيارب : زدني احتراقًا .. فإني
أرى القلب يطهر إن يحــرقِ !
و يارب : زدني شقاء بحبــي
سيخلد في حبه من شقي ! (2)

ـ النموذج الثاني : يقول الغماري :

ألم هـــــواك .
و أصنع من دمي -
من فيض أياتـــي
مواويلاً يطير بها جناحان
من الحب القديـــم
تهيم عينـــــان
و توغل في المسافات !
و أسكر و الهوى العنقود و الساقي (3) .

و لعل من أبرز الظواهر المميزة لهذه النصوص طابع التدفــق العاطفــي و العنـف

(1) مصطفى محمد الغماري : بوح في موسم الاسرار ، لافوميك ، الجزائر 1985 ، ص 45 .

(2) المرجع نفسه : ص 48 ، 49 .

(3) المرجع نفسه : ص 59 .

الوجداني ، حتى لنكاد نشعر أننا أمام نهر هادر من المشاعر و الأحاسيس التي صاغها الشاعر في القالب الرمزي ، يبدو ذلك في تلك الصور التي رسمها للحب الصوفي ، الذي يقترب كثيراً من المفهوم الروحي المثالي منه إلى المفهوم المادي ، فيرتفع رمز (المرأة) إلى نطاق التقديس ، فإذا الشاعر غارق في عالم أثيري ، يتوق إلى التحرر من ربقة المـــادة ، و الانطلاق من السجن الارضي ، و التغني بالحب الالهي ، مثلما تغنت من قبل (رابعة العدوية) بنغمة الحب الالهي في صدق و إخلاص ، و كان أقصى أمانيها أن يكشف اللّه لها عن وجهه الكريم ، يقول إدريس بوذيبة مضمنا شعر (رابعة العدوية) :

أحبك حبين
حب الهوى ...)
و حب لأنك صحوي و سكـــري
و نون انشوائي و ما يسطرون ...
أفنينا ليالينـــا
و لم تفن الأشواق
أفنينا العمــــر
بددنا أوقات صبانا الأوّل ...
و لم تبـــدد
أحلام القلب الأخضر كالعُلّيق
و صالنا فرقـــة
و فراقنا حرقـــة
ما أشوقني إليك ! (1)

المرأة في هذا النص عبارة عن رمز مثالي صوفي ، و روح عليا يستحيل أن يبلغها أي إنسان مهما أوتي من قوة و قدرة ، خصوصاً و أن الطريق إليها ليست سوى (أشواق) يفنى الواله و لا تفنى » (2) ، و هذا ماعبر عنه الشاعر عندما قال :

« وصالنا فرقة
و فراقنا حرقة » (3).

و هو بذلك يجسد لنا « مأساة كل إنسان يرنو إلى الكمال في هذا الوجود المأزوم ، المنشطر ، الخاوي من كل صدى إنساني ، و المفرغ من روحانيته إلى حد أضحى فيه صقيعاً

(1) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 39 .

(2) رشيد فيلالي : " إدريس بوذيبة شاعر يزرع حقول البهاء " ، جريدة الاصيل ع (21 / 12 / 1994 .

(3) إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، ص 39 .

بتشيئه و تقنيته و رتابته القاتلة » (1) ، و هذا يكشف لنا عن ذلك التمزق الذي يعيشه الانسان المعاصر بين حضارة مادية « شوهاء »(2) كما يقول (جارودي) ، و بين كينونتها ، ومثالها الأعلى الذي ينشد الشاعر تحقيقه فيصطدم برتابة الواقع و ماديته ، فيكون توظيف المرأة هو الملجأ أو الحصن الذي يحتمي به الشاعر ، و يمكن أن نقرأ في صورة التردد بين (الوصال و الفراق) أن الشاعر لا يزال في بداية الطريق إلى العرفانية الصوفية ، فهو شاعر مريد لازال على باب الرجاء يترقى في منازل العرفانية و درجات الصوفية ، و هذا ما يصرح به في قوله : « ما أشوقني إليك ! .. » ، و في هذا تلويح رمزي إلى عدم تمكن الشاعر من الوصول إلى ملامسة السر الأكبر عند تخوم السماء .

و هكذا يدخلنا الشاعر « في نسيج لغوي مستور تتخذ في إطاره الدلالات الحسية المباشرة عن طريق الكنايات و التلويحات أشكالاً إشارية ترسم المجال المرموز ، حيث تزدوج الدلالة اللفظية إزدواجًا يتجاوز الحدود الوضعية للألفاظ إلى صورها الخفية ، بحيث يصبح الحد الوضعي للفظ وحيدًا ينكشف من ورائه تعبير الألفاظ كما تعبر الأحلام » (3) .

و من التجارب الصوفية التي لاتزال أيضًا في بداية الطريق ، تقطع المفاوز ، و تترقى في الأحوال ، تجربة الشاعر عياش يحياوي التي تحاول الاقتراب و التدني من العرفانية الصوفية ، خاصة في قصائده الأخيرة نختار منها هذا النص :

أدنو من العرش ألقاك يـــا
إمرأتي المستحمة في النـــور
أطلق عصفورة الناي أقـــرأ
تعويذة العشق أرفع عن وجهك
القدسي الحجاب و أسجد عنـد
التجـــلي . (4)

و يقول في مقطع ثان من نفس القصيدة :

في السجود أراك فأغمض عينيّ
من نشوة الخوف أغمض كـــي
أتأمل وجهك أكثر يأخذنـــي
سحر عينيك أغرق من دفقـــات
الجمال و أغرق في الفيض .. (5)

---

(1) رشيد فيلالي : " إدريس بوذيبة شارع يزرع حقول البهاء " الأصيل ، ع (21 / 12 / 94)

(2) روجي جارودي : وعود الاسلام : ت . مهدي زغيب ، الدار العالمية للطباعة 1984 ، ص13

(3) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، ص 120 ، 121 .

(4) عياش يحياوي : " أيات صوفية " مجلة القصيدة ، ع2 / 1992 ، ص 10

(5) المرجع نفسه : ص 10

الشاعر في هذا النص مسكون بالشوق و الحنين للذات الالهية ، و هو يتخذ المرأة معبرًا أو وسيطًا يقربه و يدنيه من العرش ، و في احتفاء الشاعر بالمرأة ينفصل عن العالم الأرضي « المادي » ، و يتعلق بفردوس الأنوثة ، بالعالم اللامرئي ، فتأخذ المرأة بعدًا جديدًا ، فهي تتجرد من لباسها الظاهر لتلتبس بعلاقات و أشكال متعددة ، تتساوق مع الباطن واحتمالاته ، و هكذا يصبح للتجربة بعدان :

1 ـ البعد الأول : ⟸ و هو البعد الظاهري « المرئي » .
2 ـ البعد الثاني : ⟸ و هو البعد الباطني « اللامرئي » .

فالبعد الظاهر يتمثل فى المرأة التى يتأمل الشاعر وجهها مأخوذا بفيض السحر، و فى هذا تأكيد على الرغبة في التوحد و الانصهار .

أما البعد الباطني ، فيشتمل على دلالات متعددة :

ـ المرأة : < الحلم الواعد / التوحد مع المطلق / السمو على الواقع

و هكذا يتسع الرمز ، و تتمدد الدلالات ، فإذا الجامد الهامد حيًا ، و الساكن متحركًا ، والصلد القاسي لينًا رخوًا يتفجر منه العطاء ، و يفيض بالمعاني الاشراقية النورانية و في ختام هذه الدراسة نأخذ هذا النص ، و هو بعنوان : « رباعيات آخر الليل » للدكتور عبد الله حمادي :

الرمز الصوفي في (رباعيات آخر الليل) *للدكتور : عبد الله حمادي

هذه الرباعيات تجسد لنا نضج القصيدة الصوفية ، لما تحتويه من سمات و عناصر ، تتيح لنا القول بأن الرؤية الصوفية قد تكاملت في هذا النص ، ذلك أن الرباعية تفترض (المشهد) أو اللوحة ، كما تفترض درجة عالية جدا من التكثيف بغية التأثير في المتلقي ، وسنحاول فيما يلي قراءة هذه الرباعيات و الكشف عن حمولاتها الصوفية .

و قد استهل الشاعر هذه الرباعيات بمقولة للحلاج في طاسين النقطة : « ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني ، و القوس الثاني دون اللوح » ، و هو اعتراف على لسان الحلاج بمدى غرابة و غموض التجربة الصوفية ، و استحالة فتح أبوابها الموصدة إلا للعارفين المتسلحين بفيض النور المقدس .

« رباعيات آخر الليل » عددها ثلاثون رباعية ، و لهذا الرقم دلالته في العرفانية الصوفية ، و هو يرتبط بفكرة التنجيم في ثقافة ما بين النهرين « و في ثقافات لاحقة تمثلت في الاتجاهات العرفانية ، أخذ التنجيم بواسطة رموز حرفية ، و أخرى عددية ، وضع النواة التي تنتظم صورة الكون على نحو مرموز ، و في تلك الاتجاهات و المذاهب العرفانية أشربت الأعداد و الحروف طابع التأمل الميتافيزيقي ، و نظر إليها على أنها طرق تفضي إلى الحكمة ، و معرفة أسرار الربوبية » (1) ، و لعل انقسام الخطاب الصوفي في هذه الرباعيات إلى ثلاثين رباعية مستقلة بذاتها متصلة بغيرها ، هو معادل سيميائي (للمقامات) التي يقطعها الصوفي في طريقه و (الأحوال) و العوارض التي تطرأ عليه خلالها » (2) .

---

* سبق للشاعر أن نشر هذه الرباعيات « 24 رباعية » بمجلة الثقافة ، العدد 85 سنة 1985 ص 281 ، بعنوان « رباعيات حمادي » ، ثم أضاف إليها 6 رباعيات مع بعض التعديل في الصياغة القديمة ، و قد أهداني نسخة من « رباعيات آخر الليل » في صياغتها الجديدة .

(1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 396 .

(2) يوسف وغليسي : " الدلالات الصوفية في رباعيات آخر الليل " ، جريدة الحياة

ـ الدال الرمزي في (رباعيات آخر الليل) :

تحفل « رباعيات آخر الليل » بجملة من الدوال الرمزية ذات المدلولات العميقة ، وأهمها « النور » الذي يكاد أن يكون أبرز هذه الدوال الرمزية ، حيث يتردد مع لواحقه الدلالية ثماني مرات كاملة في « الرباعيات 1، 3، 8 ، 10 ، 12 ، 17 ، 24 ، 27 » و في المقابل نجد « الليل » ، و توابعه الدلالية يتكرر أيضا ثماني مرات في « الرباعيات 1 ، 5 ، 7 ، 10، 11 ، 22 ، 29 » ، و لهذا التقابل بين اللفظتين دلالته الواضحة في الايحاء بالصراع و النضال الانساني الذي يتوقد رغبة في الكشف عن المجهول ، و في مقاومة الانسان الفاني بغية إدراك عوالم الخلود و الأبدية ، فالشاعر إذا يقف داخل هذا الصراع يتجاذبه قطبان :

القطب الإلهي # و القطب الانساني أو « الروحي # و الفزيائي » .

و هو يحاول دائما التخلص من هذا الجانب الفزيائي « المادي » قصد السمو الروحي .

« فالليل » مرتبط بالجانب المادي و هو قرين تجربة الشاعر الأرضية ، و في النص يتحول إلى رمز يستوعب معاني الأسى و الحزن و الفشل و السقوط « الانهيار » ... كما أن الظلام مرعب و مخيف لأنه يرتبط بالمجهول ، و يرتبط بغياب النور ، و في مستوى دلالي أعلى يرتبط الليل بالحرمان ، و ضياع الحق و العدل .

و في التجربة الصوفية يعتبر الليل « حجاب تتراءى من ورائه الأشياء و قد تلاشت بينها المسافات ، و أدغم بعضها في بعض ، و أنه ليوازي الوجدان في مقابل النهار الذي يشاكل قانون العقل في تبصره بالأشياء يغمرها ضياء الفهم ، و الليل أيضا هو الحالة الأصلية للأشياء ، ميقات التجلي الالهي » (1) .

أما (النور) فهو فائض على الكون ، مشع في كل ما هو موجود ، مصدره الذات الالهية و إذا كان الكمال الالهي يظهر على خلقه ، فليس معنى ذلك أن هذا الجمال صادر عن المخلوق و إنما هو نسبي متدرج حسب مدارج البشر ، و مراتبهم ، و الله هو الذي يفيض بأنواره على من يشاء ؛ فالله إذا هو مصدرالنور ، و لذلك عبد البشر قديما الشمس ، و هم في الحقيقة لا يعبدون الشمس ، و لكنهم يعبدون القوة الكامنة فيها ، و في ضوء رمزي يكتسب النور طاقة الحياة ، و يكتسب القدرة على الكشف (كشف الظلام) يقول الشاعر في الرباعية رقم « 24 » :

تنطع . . . و صرف عنان الظروف
و باغت بها مجريات الصروف
فإن أورق الليل في راحتيك
تدنت لك عاليات القطوف
و سيق لك النور مغمى الجفون

---

(1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية . ص 202 .

و أعـــشى مداه سناك المخـــوف

و من خلال السياق يأخذ هذا الرمز دلالات الكشف و التجلي للأسرار العرفانية التي يطمح إليها الصوفي في رحيله الأبدي.

- فالنـــور ⇐ مرتبط إذن بالحياة ، مرتبط بالانتصار .
- أما الليل ⇐ فمرتبط بالموت و الهزيمة .

و على هذا النحو يصبح النور جوهر كل حقيقة يبحث عنها الشاعر ، و تكتمل أبعاد الرمز حيث يتحول إلى قيمة مثالية ، و روح تسري في الأشياء ؛ في كل ذرة من ذرات العالم ، في كل جامد ، و حي ، في الأرض و السماء ، و في الفضاء ، في الحقيقة و الحلم إنه النور « الله نور السموات و الأرض » (1) . يقول الشاعر في الرباعية رقـــــم (27) :

لا تعيدي على الظلام ظلامـــي
أنت أقلعت من هشيم حطامي
أنت أبحرت خلف ألف غمـــام
ساعة الصفر مذ ركبت هيامي
رحلة الصبر نوبة من صخـــور
كسرت ألف موجة من غرامي
فاركب النور إن تلاطم مـــوج
حميت فيه معضلات المـــلام

و من الملاحظات الهامة التي نخرج بها من دراستنا لهذين المصطلحين (النور والظلمة) بصفة خاصة و للمصطلح الصوفي بصفة عامة أنه يتميز في معظمه بالتقابل الواضح فنجد مثلا :

السكر	#	يقابله الصحو
الاثبات	#	" المحـــور
الغيبة	#	" الحضور
القبض	#	" البســط ... و هكذا » .

« و دلالة هذا التقابل أن التصوف كمحاولة لتأسيس وضعية روحية ينشط و يتكامل تحت تأثير ديالكتيك وجداني يتسم بتقابل الأطراف و تعارض أحوال الوجدان دون الاتجاه إلى القضاء عليها برفعها إلى تركيب يكون حدا ثالثا للمتقابلين بإفناء أي منها في الآخر ، و هذه سمة أصيلة لكل ديالكتيكي عاطفي إرادي » (2).

(1) القرآن الكريم : سورة النور (آية 34)

(2) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، ص 174 ، 175

(و الليل والنهار) أو(الظلمة والنور) هما عند الصوفية رمز« للقبض و البسط »(1) اللذان ينشآن عن الخوف و الرجاء ، و هذا ما أشار إليه الأستاذ : أبو القاسم الجنيد (ت 298 هـ) في قوله : « الخوف من الله يقبضني و الرجاء منه يبسطني ، إذا قبضني بالخوف أفناني عني ، و إذا بسطني بالرجاء ردني علي » (2)

و القبض عند السراج حال رجل عارف ليس فيه فضل شيء غير معرفته ، و البسط حال رجل عارف بسطه الحق و تولى حفظه حتى تأدب الخلق به » (3) و يرى الدكتور عاطف جودة نصر في دراسته عن ابن الفارض أن القبض و البسط « زمانان للنفس و لجامان يقودانها في أطوار تلونها » (4) كي « لا تخرج إلى رعوناتها من الادلال و الأمن ، أو الاياس و القطع » (5) و في هذا يقول المولى عز و جل :

« و الله يقبض و يبسط و إليه ترجعون » (6) صدق الله العظيم .

ووسط هذا الزخم الرمزي الهائل نصادق طائفة أخرى من الرموز منتزعة من صميم تراثنا كرمز (الطور) الذي ورد في الرباعية الأولى :

منية القلب أن تجيش و تطفو
فوق صرح ممرد من زجاج
غاية الصحو أن يهيج غرامي
يذرع « الطور » ممسكا بسراج
(...) فاسرج الآتي يا غريرا و غادر
شاطىء الزحف لاختراق السدياجي
هو عتق ووهج ليل مريب
مورق الشوق من هدير التناجي (...)

---

(1) البسط : « في مقام القلب بمثابة الرجاء في مقام النفس ، و هو وارد يقتضيه إشارة إلى قبول و لطف ورحمة و أنس و يقابله وارد القبض كالخوف في مقابلة الرجاء في مقام النفس ... »

القبض : « هو أخذ القلب بوارد يشير إلى ما يوحشه من الصّد و الهجران و أمثال ذلك ، و قد مر ذكره في ما يقابله من البسط ، و أكثرها يقع عقيب البسط بسوء أدب يصدر من السالك في حال البسط و الفرق بينهما و بين الخوف والرجاء ، أن تعلق الخوف و الرجاء بالمكروه و المرغوب المتوقع في مقام النفس و القبض و البسط ، إنما يتعلقان بالوقت الحاضر لا تعلق لهما بالأجل » .

- راجع عبد الرزاق الكاشاني : اصطلاحات الصوفية ، ص 37 - 143 .

(2) جودة عاطف نصر : شعر عمر بن الفارض ، ص 175 .

(3) السّراج : اللمع ، تحقيق ، عبد الحليم محمود ، ط 1960، ص 419 .

(4) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، ص 176 .

(5) السراج : اللمع ، ص 92 .

(6) القران الكريم : سورة البقرة (آية 245) .

حيث يتوسط (الطّور) الثنائية الضدية : (السراج # الدياجي) .

و في هذا الرمزإشارة صوفية إلى قصة موسى « عليه السلام » يوم أخطأ الطريق في سفره من مدين إلى مصر وسط ظلمة الليل ، و فجأة أبصر شعلة هادية ، لم تكن إلا شعلة من الأنوار الربانية الوهاجة ، فكان أن ناداه الله و كلمه ، و قد حدثنا القرآن الكريم عن ذلك في قوله تعالى : « هل أتاك حديث موسى إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس ، أو أجد على النار هدى ، فلما أتاها نودي يا موسى إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى » (1).

و « الطور- طوى » إذاً هو موضع تكليم الله لموسى « عليه السلام » و هو نقطة التقاطع بين عالمي « الناسوت » و « الملكوت » أي فضاء التجلي الالهي ؛ فالشاعر يقدم لنا من خلال هذا الرمز الذي يقوم على استحضار النص القرآني الغائب - صورة من صور الشوق الصوفي للارتقاء و السمو إلى الغاية العليا إلى « سدرة المنتهى » يقول حمادي في الرباعية رقم (23) :

تكورت حتى احتويت الوجودا
و ألهمت حتى افترعت الحدودا
و جئتك « بالعرش » طوع ابتسامة
لاسقيك فيه اغتصابا و دودا
(...) مددت لك الصدر جسرا لترقى
إلى « سدرة » الوعد كيما تسودا
فإن خانك الحظ في المحصنات
فلحن المعاصي يبيح المزيدا !

و ككل التجارب الصوفية يستعين الشاعر في رباعياته برمز المرأة ، نلمس ذلك في صوره الحسية الكثيرة للمرأة من ذلك ما نجده في الرباعية رقم (07) .

قيل و الفسق : قلت : ثم احتجاجي
حين يتلى على السماء اعوجاجي
سر مغزاك أن تراني صريعا
فوق نهديها مبحرا في ارتجاجي
منتهى الوصل أن أعيشك حلما
مستحيلا نعيمه في اهتياجي
(...) إنما السر من تدبر سرا
بات فحواه في متون الدياجي

---

(1) القرآن الكريم ، سورة طه الآيات (07 - 11) .

- و يقول في الرباعية رقم (13) :

يكبـــر القول فـــي اجتثاث المنافـــي
و انتحاري علـــى هواك الخرافـــي
هاجس السحـــر مفرط في التجنى
بين نهديهـا سيلـــه مـــن عفـاف
نبـــرة العطـــر أثقلـــت شفتـــيها
و اكتفـــى الظرف بانتهاب المرافـــي
هو وجـــد ... بل فتنـــة قـــد تحدت
حكمة «الطور» و اغتـــرار الفيافي »

من هذه النصوص يظهر الطابع الشهواني لصور الشاعر كصورة الارتجاج بين نهدي الحبيبة . و الانتحار في حضرة هواها الخرافي ، و نبرة العطر التي أثقلت شفاه الحبيبة . . . إلخ » ، و قد رأى بعض الباحثين أن هذه الصور الشهوانية يقصد بها أمران :

(الأول) : أن يكون من الناحية الأسلوبية حجابا للرمز.

و (الثاني) : أن يعبر عن النفس ، إذ تختبر بالغواية و الشهوة ، و تبتلى في مدارج المعرفة بما ينبغي عليها أن تتجاوزه صوب جمال أكثر سموا » (1) ، و هو الجمال الالهي ، و هكذا « فالقصيدة غيبوبة ، إشراق نوراني عاقل ، أدركها الشاعر لما خلص إلى درجة التأمل المتفاني في واهب الصور و مبدع الأجسام الموجودة على الأرض ، و هذا بواسطة خمرة ربانية » (2) هي خمرة الفيض الالهي و الاتحاد بالتعالي أو « حكمة الطور » كما عبر عنها الشاعر .

مما سبق يمكن أن نفترض أن الشاعر ضامىء للحب دائم الشهوة للمرأة ، بوصفها وسيطا جماليا للوصول إلى (الجمال المطلق) ، فالمرأة في المنظور الصوفي « تجسيدا فزيانيا لتجل إلهي يتنوع ظهوره فيما لا يتناهى من الصور ، و كلما تلاشت من المشاهدة الخيالية صورة ، شخصت أخرى مقامها » (3) ، و لذلك فمن الطبيعي جدا أن تظهر المرأة عند (حمادي) - في هذه الصور الفسقية - جسدا ماديا يشتهى ، وفي ذلك دلالة قوية على فقدان الشاعر الارتواء من المرأة بالمفهوم الصوفي دائما ، أي المرأة المجردة من الاطار الاجتماعي ، المرأة التي تحقق تجلي الجمال في طابع جلالي ، و ظهور الجلال في طابع جمالي ، و هذا ما عبر عنه (كوربان) : « بالرؤية الروحية للمحسوس ، و الرؤية الحسية للروحي » . (4)

---

(1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 196 .

(2) عبد الله حمادي : مساءلات في الفكر و الأدب ، ص 221 .

(3) عاطف جودة نصر : الرمزالشعري عند الصوفية ، ص 202 .

(4) المرجع نفسه : ص 207 .

و على هذا النحو نرى الشاعر يقتنص في كثير من رباعياته هذا الجمال (المادي/ الروحي) الذي يؤدي إلى « وحدة الأديان » *و الإيمان بدين الحب الذي يتحقق من خلال ديالكتيك وجداني ، التوافق و الانسجام بين الروحي و الفزيائي » (1) ، و هكذا يؤول الرمز إلى طبيعته الأساسية ، و هي التأليف بين الخاص و العام ، بين السماوي و الأرضي بين المادي و الروحي .بيد أن صور المرأة في هذه الرباعيات ليست كلها على هذا النحو من الغواية و الشهوة المغرقة في الحسية ، حيث نجد صورا أخرى بدت فيها المرأة غاية في الطهر و البراءة و التعفف ، و قد كان هذا شائعا في الشعر الغزلي سواء منه العفيف أو الفاحش ، « إذ كلما ازدادت المرأة تمنعا ازداد الرجل اشتهاء ، و كلما ضنت بجمالها أن تكشفه و تسترت بالحجاب ، استعر العاشق رغبة و تطلعا » (2) ، نجد مثل ذلك في الرباعية رقم (20) :

كم يتيه . . و كم يطــــول سجــودي
بين خديها . . لـــذة الموعـــــــــود
هي غيب و فكــــــرة في التجلـــي
من رؤى الصحو . . أو لظى العنقود
هي في الطهر لعنة من عفــــــاف
بالترجي . . و بالهوى موفـــــــود
سنة الكون أن يظل سجــــــودي
مقذع الشوق في هوى المفقــــــود

ففي هذه الرباعية نلاحظ بهاء محبوبة الشاعر و نورانيتها و اشراقها ، و نجد تسترها و احتجابها الذي هيج عواطف الشاعر ، و ألهب شعوره ، و جعله « مقذع الشوق في هوى المفقود » ، و تشاكل هذه المفارقة الاشراق و التستر ، (الغيـــاب # و الحضور) « الحكمة الالهية في جمالها الجليل ، و جلالها الجميل ، حيث تظهر لعيان العارف تارة ، وتختفي تارة أخرى » (3) .

و نشير في الأخير إلى أن الشهوة التي نلقاها في الشعر الصوفي ليست من قبيل ما

---

* يقول جلال الديـــن الرومـــي رامزا إلى الحدس الصوفـــي المفضـــي إلى وحدة الأديـــان :

مسلم أنا و لكن نصراني و برهمي و زرادتشي ليس لي سوى معبد واحد ، مسجدا
أو كنيسة أو بيت أصنام و وجهك الكريم فيه غاية نعمتـــي فلا تنـــأ عنـــي .

. راجع .عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 208 .

و رينولد نيكلوسن ، في التصوف الإسلامي و تاريخه ، ت . أبو العلاء عفيفي ط 1956 ، ص 94 .

(1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 207 .

(2) المرجع نفسه : ص 213 .

(3) المرجع نفسه : ص 213 .

هو داعر فاضح ، و إنما تبدو لنا في شكل وعي باطن ، و إدراك مثالي للجسم ، لا يخلو من طابع الوجدان ، و هذا يكشف لنا كما قلنا سابقا ، ارتباط الروحي بالفزيائي ، و تداخل السماوي بالأرضي ، و الواقعي بالمثالي .

فالشهوة إذًا هي المدخل إلى عالم التجلي ، و الحكمة الالهية أو هي تعبير رمزي عن الحب الالهي ، و تجلي العلو و الحكمة العرفانية .

- نتائج البحث و خاتمة :

من خلال قراءتنا للمتن الشعري الجزائري المعاصر يمكن أن نرى ذلك التطور الكبير الذي حصل في بنية القصيدة الجزائرية فيما يتعلق بتشكيل الصور الفنية ، فقد تجاوزت الكثير من الخصائص التقليدية التي عرفت بها الصورة قبل الاستقلال ، وإن ظلت بعض التجارب تتارجح بين الحداثة و التقليد ، بحيث نجد بعض الومضات الحديثة ، ولكن مناخ القصيدة العام يميل للمناخ الكلاسيكي ، و قد رأينا كيف جاءت صور بعض الشعراء تقليدية في بنائها ، و كيف أنها تفتقر للخيال الخلاق الذي بامكانه إمداد الصور بطاقات إيحائية هائلة ، وكأن لعمود الشعر سلطانًا على هؤلاء الشعراء لا يستطعون الافلات منه .

وإلى جانب ذلك نسجل بعض المحاولات لتطوير الصورة الفنية تمثلت خاصة في الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة ، و الانشغال ببناء وجود فني داخلي ، و قد كان لهذا الفهم الجديد لطبيعة الصورة دور كبير في إثراء تجارب الشعراء ، و تعميقها خاصة بابداع الصور الوجدانية التي تقوم على رصد توتر العاطفة ، و اضطراب الشعور ، كما تقوم على المزج بين الحواس ، و توظيف عناصر الطبيعة و مظاهرها المختلفة ، كما وفق الشاعر إلى رسم الصور الكلية التي تحقق للتجربة وحدتها الشعورية بما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية .

إلا أننا نسجل في هذه الفترة (السبعينات) ظاهرة اختفاء النزعة الايديولوجية وراء الصور الفنية مما أفقدها توهجها و حرارتها الشعورية ، و بالتالي السقوط في الشعارية الجوفاء دونما تفهم لأبعادالتجربة ، و قد تمخض عن ذلك ظهور تيارين متصارعين :

1- تيار الواقعية الاشتراكية : عبد العالي رزاقي ، سليمان جوادي ... وغيرهما .

2 - تيار الواقعية الاسلامية : الغماري ، محمد ناصر ... الخ .

و في أواخر السبعينات نسجل النقلة النوعية التي حققها هذا المتن ، فقد تجاوز ما شاع في شعرنا المحافظ من انحصار للرؤية ، و نظرة تقليدية تقوم على تكرار القديم ، و حاول استغلال الامكانات الجديدة التي يتيحها الخيال ، و تتيحها الثقافة الواسعة و المتنوعة المصادر ، فتجاوز بعض الشعراء الاجابة إلى التساؤل ، و الرؤيا السطحية إلى الرؤيا الكونية الدرامية ، من خلال التقاط الذبذبات العاطفية والصراعات بين الذات الانسانية و قوى الشر في المجتمع ، و رسم صور الدمار الروحي ، و الانحلال الخلقي الذي انتشر بين الناس ، و تصويرالواقع الجزائري المتخلف .

كما نجد اعتماد الصور المتلاحقة المكتظة التي تعبر عن عمق الاستجابة الاجتماعية للشاعر ، و مشاركته الوجدانية لهموم وطنه ، إلى جانب صور الحلم ، واستغلال تقنيات (المونتاج السينمائي) ، فجاءت الصور ذات طابع مبهم ، يعبر عن واقع مضجر ، جعل بعض الشعراء ينطوون على ذواتهم ، فيغرفون من معين الطفولة ، والتجربة الصوفية الاشراقية ، التي جاءت فتحًا جديدًا في عالم التصوير الفني .

فقد وجد فيها الشاعر وسيلة للتنفيس و التفريغ ؛ فهي من جهة تحرر صاحبها من أزمة الفشل و الاحباط ، و من جهة ثانية تحقق للشاعر كل ما هو جميل ، وسار، ومفرح مما افتقده في الواقع ، و تحقق له فرصة الرحيل الروحي للكشف عن المطلق .

و على الصعيد الفني حققت التجربة الصوفية قفزة قوية للشاعر جعلته يتطور بفنه إلى بلوغ أجواء سحرية مليئة بالحمولات الدلالية الرمزية .

و مع مطلع الثمانينات أخذ النص الأدبي يتوجه إلى عمق التجربة الفنية ، بفضل تطور مرجعية الشعراء وانفتاحها على التجارب العالمية ، و كانت النتيجة ديمومة التوتر ، و عدم القناعة و الرضى بالواقع الراهن ، و التطلع لآفاق جديدة ، مما أدى إلى انفجار النص الأدبي ، وخروجه عن الكثير من التقاليد و القوانين التي كانت تحكمه إلى قوانين جديدة تستجيب لشروط الحداثة ، و تستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته و انزياحاته ، و لم يكن ذلك مجرد نزوة عابرة ، و إنما كان مشروعا ثقافيا مؤسسا يقوم على الموروث كقاعدة لبلوغ أفق الحداثة و المعاصرة .

و بفضل الجرأة التي تحلى بها بعض الشعراء حققت الصورة الفنية تطوراً هائلاً بتفجير الطاقات الكامنة في اللغة ، و خلق صورة غير عقلية تناقض القيم الموروثة ، وتفضي إلى معارضة التقليد و الاجترار الذي رأيناه في بداية السبعينات .

وقد نتج عن ذلك ابتكار صور فنية غامضة تقوم على اختراق كل العلائق المنطقية و القوانين المقيدة للغة ، و تعانق قوانين الحداثة التي تقوم على الايحاء و الاشعاع الدلالي ، و تبني الغموض كجمالية جديدة .

مثل هذه الطفرة التحررية جعلت الفنان يتغاضى عن الكون ومعطياته الجاهزة ، وينظر إلى الأشياء برؤية ذاتية مستقلة قد تصل أحياناً درجة الشذوذ ، و التناقض مع المألوف ، و بهذا الشكل يصبح النص مجالاً رحبًا للتعدد الدلالي ، و الانفتاح لتعدد القراءات ، و كأن النص يبحث عبر هذا الانفتاح عن اكتماله اللامحدود .

و يمكن أن نلاحظ من خلال القراءات السابقة وجود صور شعرية ملحة ، و هي الصور التي تجسد الهوة الفاصلة بين الشاعر وواقعه المعيش ، فتكون النتيجة إحساس الشاعر بالغربة ، و هي غربة اجتماعية وحضارية ؛ اجتماعية في الاحساس باللانتماء وحضارية بسبب التخلف المسيطر على الشعب الجزائري ، و الشعوب العربية ، فكان أن سيطرت على المتن الشعري في تلك الفترة بنية الانفصال مع الرغبة في الاتصال ، و التي تجلت في تلك الصور التي تقوم بنيتها على التقابل والتنافر و التضاد ، و في ذلك تعبير عن التنافر بين الشاعر ، وواقعه المعيش ، وانقسام الذات المبدعة بين رفض الواقع و قبوله ، بين الانقياد إلى ماهو كائن ، والانجذاب نحو ماهو ممكن ، و مرغوب فيه .

وقد تعددت صور التنافر مع الواقع في هذا المتن فهناك الانفصال بين الذات والواقع ، و هناك المشاهد المتقابلة التي وسعت دائرة الصراع ليشمل الماضي والحاضر و المستقبل مع الانفتاح على المستقبل الذي يمثل القطب الموجب في معادلة طرفاها :

الحاضر (موت) # المستقبل (حياة)

و لتعميق هذا الشعور بالانفصال و الرغبة في الاتصال عمد الشاعر إلى صور البرق السريع التي تقوم على تسجيل اللحظة الزمنية الراهنة بشكل مكثف يعمق الشعور المأساوي ، و النظرة المتشائمة من الواقع الذي تميز بخيبات أمل في الانبعاث ، أدت إلى شعور مرير بالاحباط لدى الفرد العربي عامة ، و الجزائري خاصة و لم يجد الشاعر متنفسا من الواقع المتأزم إلا في اللجوء إلى تيار الشطح والاحلام في المذهب السريالي الغربي الذي لجأ إليه بعض الشعراء لتعويض ما افتقدوه في الواقع من راحة و سكينة .

فكان أن برزت في هذه الفترة الصور السريالية التي تقوم على رفض الواقع الانساني ، و التعلق بعالم اللاشعور و الاحلام المليئ بالامكانات و المنفتح على مختلف الاحتمالات الدلالية .

و قد لاذ بعض الشعراء بعالم الطفولة ... عالم البراءة و الطهر ... و لم يكن ذلك الارتداد هروبًا من الواقع - كما يرى البعض - و إنما كان من أجل البحث عن نقطة الارتكاز ، و للتزود بالحب و الحنان الذي افتقده الشاعر في الواقع .

و قد أدى ذلك إلى ظهور (الكتابة الآلية) ، و هي كتابة عفوية تفلت من كل الاكراهات المنطقية ، و لا تعترف بالقوانين العقلية و الطرق الثابتة في التعبير .

و لقد أغرت هذه الطريقة بعض الشعراء فطلعوا علينا بصور غريبة في بناءها أدت إلى تكريس ظاهرة الغموض لكونها تركيبًا معقدًا من عناصر كثيرة مثل : الخيال اللغة ، الفكر ، الشعور ، و قد تضاعف الغموض عندما استخدم الشاعر لغة الرمز والاسطورة ، هذه اللغة الباطنية الشاملة التي توحي بما لا يتحدد من الدلالات ، وتكاثف الغموض لدى البعض إلى حد الابهام ، حينما عمدوا إلى تكديس الرموز الاسطورية الغربية الغريبة عن ثقافتنا ، و التي تتطلب خلفية ثقافية واسعة و دقيقة كشرط أساسي للقراءة و التاويل ، و منه فالغموض لا ينتج من الاسطورة في حد ذاتها ، و إنما هو نتاج عملية التكديس و التوظيف السيئ للأسطورة مما يؤدي إلى قطع الصلة بين القارئ و النص .

و رغم ذلك نجد كثيراً من شعراءنا وفقوا في اعتماد الاسطورة القديمة في صياغة العمل الفني ، و في بناءه عن طريق احتواء الاسطورة ... و التوحد معها،ثم تضمينها معاني جديدة ، و مواقف معاصرة تعكس النظرة الانسانية للحياة بكل تناقضاتها .

و بذلك تتحقق وظيفة الاسطورة في التوحيد بين الجزئي و الكلي ، و الجمع بين الوعي المفرد و الوعي الجمعي ، و لعل ذلك ما دفع بعض الشعراء إلى تحوير الاسطورة لخدمة الموقف المعاصر ، و منهم من تعدى ذلك إلى محاولة خلق الأسطورة الخاصة .

و في هذا الاطار يحتل الرمز الصوفي في هذا المتن مكانة بارزة باعتباره شكلاً للاتجاه نحو أعماق أكثر اتساعًا ، و معراجًا يسمو بنا إلى الرؤى و الكشوف العلوية في مناخ من الرفض يتيح لنا أن نامل إشراق الشمس من وراء سحب الواقع المثقل بأعباء الحياة .

كما أننا نسجل كثرة ورود الرموز الدينية و الرموز المستمدة من التراث الشعبى مما يدل على أصالة الشاعر الجزائري وارتباطه الوثيق بجذوره الثقافية الضاربة في أعماق الحضارة العربية الاسلامية .

و بهذا يكون البحث قد استكمل دراسته لبنية الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر ، و أحسب أن ما توصلنا إليه من نتائج سيكون عاملاً محفزاً للمزيد من الدراسات و البحوث ، للكشف عما يزخر به شعرنا المعاصر من عطاءات فنية هائلة .

فهـــــــارس

- فهرس المصادر :

1 - القرآن الكريم.

2 - أحمد حمدي : انفجارات ، ط2 ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982 .

3 - / : قائمة المغضوب عليهم ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1980 .

4 - / : تحرير ما لا يحرر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 .

5 - أحمد عاشوري : البحيرة الخضراء ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين (دون تاريخ).

6 - / : لونجا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 .

7 - أحمد شوقي : الشوقيات ، دار الكتاب العربي ، بيروت .

8 - الأزهر عطية : السفر إلى القلب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1984 .

9 - إدريس بوذيبة : أحزان العشب و الكلمات ، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين .

10 - امرؤ القيس : الديوان ، ط2 ، تحقيق . محمد أبو الفضل ابراهيم دار المعارف بمصر 1964 .

11 - بدر شاكر السياب : ديوان السياب ، دار العودة ، بيروت 1971 .

12- جروة علاوة وهبي : الوقوف بباب القنطرة ، منشورات مجلة آمال ، الجزائر 1985 .

13 - حمري بحري : ماذنب المسمار ياخشبة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1981 .

14 - حمري بحري : أجراس القرنفل ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 .

15 - سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1981 .

16 - / : أغاني الزمن الهادئ ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 .

17 - / : قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 .

18 - عبد الله حمادي : الهجرة إلى مدن الجنوب ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1982 .

19 - / : تحزب العشق ياليلى ، دار البعث (قسنطينة) ، الجزائر 1982 .

20 - / : قصائد غجرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 .

21 ـ عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1977 .

22 ـ / : هموم مواطن يدعى عبد العال ، منشورات مجلة آمال 1983 .

23 ـ / : أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1983 .

24 ـ / : من يوميات الحسن بن الصباح ، لافوميك ، الجزائر 1985 .

25 ـ عبد الحميد شكيل : قصائد متفاوتة الخطورة ، منشورات مجلة آمال عدد 16 .

26 ـ عمر أزراج : و حرسني الظل ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1976 .

27 ـ / : العودة إلى تيزي راشد ، لافوميك ، الجزائر 1985

28 ـ / : الجميلة تقتل الوحش ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر .

29 ـ عمار بو الدهان : معزوفة الظمأ ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982 .

30 ـ عمار بن زايد : رصاص و زنابق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 .

31 ـ عياش يحياوي : تأمل في وجه الثورة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1983 .

32 ـ م . أ . عبد القادر السائحي : اقرأ كتابك أيها العربي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985

33 ـ محمد ناصر : أغنيات النخيل ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1981 .

34 ـ محمد زتيلي : فصول الحب و التحول ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، (دون تاريخ) .

35 ـ / : انهيار مملكة الحوت ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1990 .

36 ـ محمد بن رقطان : ألحان من بلادي ، منشورات مجلة آمال ، الجزائر .

37 ـ محمود بن مريومة : المغني الفقير ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 .

38 ـ مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ط2 ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982 .

39 ـ / : اغنيات الورد و النار ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1980 .

40 - مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر .1982

41 - / : قراءة في آية السيف ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1983 .

42 - / : عرس في مأتم الحجاج ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982 .

43 - / : بوح في موسم الاسرار ، لافوميك ، الجزائر 1985 .

44 - / : حديث الشمس و الذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 .

45 - نازك الملائكة : شظايا و رماد ، دار العودة ، بيروت 1979 .

- المراجع العربية :

1- ابن رشيق المسيلي : العمدة ، تحقيق . محي الدين عبد الحميد ، ط 4 دار الجيل ، بيروت 1972.

2 - ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق . محمود محمد شاكر، دار المعارف ، القاهرة 1952 .

3 - ابن عربي : فصوص الحكم ، شرح الكاشاني و بالي ،ط الحلبي 1966 .

4 - / : اصطلاح الصوفية ، ط1 ، مطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية 1948 .

5 - الآمدي (أبو القاسم حسن) : الموازنة ، تحقيق .السيد أحمد صقر، ط2 ، دار المعارف ، مصر 1972 .

6 - المبرد : الكامل في اللغة و الأدب ، ج2 ، مكتبة المعارف ، بيروت

7 - أبو هلال العسكري : الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت 1986 .

8 - أبونصر السراج الطوسي : اللمع ، تحقيق عبد الحليم محمود ، طه عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة بمصر 1960 .

9 - أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين ، ج4 ، ط الحلبي 1348هـ .

10- أبو الوفا الغنيمي التفتازاني : مدخل إلى التصوف الاسلامي، ط3 ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة 1988

11 - أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ط2 ، دار الآداب ، بيروت 1977 .

12 - أدونيس (علي أحمد سعيد) : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت .1971

13 - / : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت 1972 .

14 - / : الثابت و المتحول ٣ - صدمة الحداثة ، ط4 ، دار العودة ، بيروت 1983 .

15 - / : فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت 1980

16 - / : الصوفية و السريالية ، دار الساقي ، بيروت 1992

17 - أحمد أمين : ضحى الاسلام ، ط3 ، دار الكتاب العربي ، بيروت

18 - أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي ، دار الأندلس ، بيروت .

19 - إحسان عباس : فن الشعر ، ط2 ، دار الثقافة ، بيروت 1959 .

20 - ابراهيم رماني : أوراق في النقد الأدبي ، دار الشهاب ، باتنة (الجزائر) 1985 .

21 - إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1991 .

22 - / : أسئلة الكتابة النقدية ، المؤسسة الوطنية للطباعة الجزائر 1992 .

23 - إيليا حاوي : الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي دار الثقافة 1980

24 - الجاحظ : الحيوان ، تحقيق . عبد السلام هارون ، ج3 ، ط3 ، دارإحياء التراث ، 1969 ، وطبعة 1948 .

25 - / : البيان و التبيين ، تحقيق . فوزي عطوي .

26 - جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت 1984 .

27 - جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ط2 ، دار التنوير ، بيروت 1983 .

28 - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق . محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس 1966

29 - حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الافاق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1987

30 - خالدة سعيد : حركية الابداع ، ط2 ، دار العودة ، بيروت 1982

31 - رجاء عيد : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) منشأة المعارف بالأسكندرية ، مصر 1985

32 - ريتا عوض : أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر 1979

33 - زكي مبارك : التصوف الاسلامي في الأدب و الأخلاق ،المكتبة العصرية ، بيروت .

34 - سيد قطب : النقد الأدبي أصوله و مناهجه ، ط5 ، دار الشروق بيروت 1983 .

35 - ساسين عساف : الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت 1982 .

36 - سعد دعبيس : قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث ، دار الصدر لخدمات الطباعة ، القاهرة 1990 .

37 - سامي خرطبيل : أسطورة الحلاج ، دار ابن خلدون ، بيروت 1979 .

38 - السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ط3 ، دار النهضة العربية ، بيروت 1984 .

39 - شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 .

40 ـ شايف عكاشة : مدخل إلى الشعر المعاصر في الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1988 .

41 ـ صالح خرفي : الشعر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1984 .

42 ـ صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، دار اقرأ ، بيروت 1992 .

43 ـ صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، مكتبة الأنجلوالمصرية 1978

44 ـ الطاهر الحمروني : منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985

45 ـ عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1982 .

46 ـ عبد الله حمادي : مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 .

47 ـ / : دراسات فى الأدب المغربى القديم ، دار البعث قسنطينة (الجزائر) 1986 .

48 ـ / : اقترابات من شاعر الشيلي الأكبر بابلونيرودا ، الدار التونسية للنشر 1985 .

49 ـ / : مساءلات في الفكر و الأدب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1994 .

50 ـ عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ط2 دار النهضة العربية ، بيروت : 1981

51 ـ عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء 1988 .

52 ـ عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران (الجزائر) 1993 .

53 ـ / : الرؤيا و التأويل ، دار الوصال ، الجزائر 1994 .

54 ـ عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ط4 ، دار العودة ، بيروت 1981 .

55 ـ / : الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ، ط3 ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1978 .

56 ـ عثمان حشلاف : التراث و التجديد في شعر السياب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر1986 .

57 ـ عبد الفتاح الديدي : الخيال الحركي في الأدب النقدي ، دار المعرفة ، القاهرة 1965 .

58 ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق . محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت .

59 ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز في علم المعاني ، دار المعرفة ، بيروت 1981 .

60 ـ عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار العودة ، بيروت 1981 .

61 ـ عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، دار الأندلس ، بيروت 1982

62 ـ / : الرمز الشعري عند الصوفية ، ط3 ، دار الأندلس ، بيروت 1983 .

63 ـ عبد الكريم القشيري : الرسالة القشيرية ، تحقيق . عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف ، ط أولى 1966 .

64 ـ عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب ، ط2 ، دار الرائد العربي ، بيروت 1984 .

65 ـ عبد الرزاق الكاشاني : كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدّر ، على هامش ديوان ابن الفارض ، بشرحي البوريني و النابلسي 1310 هـ .

66 ـ / : اصطلاحات الصوفية . تحقيق . محمد كمال ابراهيم جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981

67 ـ عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ، دار القلم ، بيروت 1978 .

68 ـ عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة 1976 .

69 ـ عبد الكريم الجيلي : الانسان الكامل في معرفة الأوائل و الأواخر ، طبعة 1963 .

70 ـ عبد الرحمن بدوي : في الشعر الأوربي المعاصر ، مكتبة الأنجلومصرية ، القاهرة 1965 .

71 ـ عباس محمود العقاد : ابن الرومي حياته من شعره ، ط6 ، دار الكتاب العربي ، لبنان 1967 .

72 ـ علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس 1981 .

73 ـ غالي شكري : شعرنا الحديث . . . إل أين ؟ ، ط 2 ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت 1978

74ـ فتوح أحمد : الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة 1978 .

75 ـ قدامى بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق . كمال مصطفى ، مطبعة السعادة ، القاهرة 1963 .

76 ـ محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث إتجاهاته و خصائصه الفنية ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت 1985 .

77 - محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي ، دار النهضة العربية ، بيروت 1979 .
78 - / : الأدب و قيم الحياة المعاصرة ، دار النهضة العربية بيروت 1980 .
79 - محمد غنيمي هلال : دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده ، دارنهضة مصر .
80 - / : الرومنتيكية ، ط6 ، دار العودة ، بيروت 1981 .
81 - / : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت 1982
82 - محمد حسن عبد الله : الصورة و البناء الشعري ، دار المعارف ، مصر
83 - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة بيروت 1979
84 - / : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ، ج2 ، دار توبقال للنشر ، المغرب 1990 .
85 - محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثالثة) ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، مصر .
86 - محمد إقبال عروي : جماليات الأدب الاسلامي ، المكتبة السلفية ، الدار البيضاء ، المغرب 1986 .
87 - مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ط 2 ، دار الأندلس 1981 .
88 - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الأدبي ، دار المعارف ، بيروت 1959 .
89 - محمد جلال شرف : دراسات في التصوف الاسلامي ، دار النهضة العربية ، بيروت 1984 .
90 - مدحت سعد محمد الجبار : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب 1984 .
91 - محمد حسين الأعرجي : في الشعر العربي المعاصر ، دار وهران للدراسات و النشر ، قبرص 1985 .
92 - محمد شفيق غربال : الموسوعة العربية الميسرة ، دار القلم ، مصر 1965 .
93 - نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة و التأويل ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1992 .
94 - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ط 3 ، مكتبة النهضة ، بيروت 1967 .
95 - وفيق خنسة : دراسات في الشعر السوري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1981 .
96 - ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب معالم و انعكاسات ، ج2 (الرمزية) المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت 1982 .

97 ـ يمنى العيد : في معرفة النص ، ط 3 ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت 1985 .

98 ـ يحياوي الطاهر : البعد الفني و الفكري عند الشاعر مصطفى محمد الغماري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983

ـ كتب مخطوطة :

99 ـ عثمان حشلاف : " الصورة و الرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي " (رسالة دكتوراه مخطوطة) ، جامعة الجزائر 1990 .

100 ـ علي عشري زايد : "الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر " (رسالة دكتوراه مخطوطة) ، جامعة القاهرة 1975 .

101 ـ عزيز لعكايشي : " مظاهر الابداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي " (رسالة ماجستير مخطوطة) ، جامعة قسنطينة ـ الجزائر .

ـ المراجع المترجمة :

1 ـ أندريه بريتون : بيانات سريالية ، ترجمة . صلاح برمدا ، دمشق 1970 .

2 ـ أ.أ.رتشادز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة . مصطفى بدوي ، المؤسسة العامة للترجمة و الطباعة و النشر ، القاهرة 1963

3 ـ ألن تبت : دراسات في النقد ، ترجمة . أحمد عبد الرحمن ياغي .

4 ـ جون كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة . محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال ، المغرب 1986 .

5 ـ دولف رايسر : بين الفن و العلم ، ترجمة . سليمان الواسطي ، دار المأمون للترجمة و النشر ، بغداد 1986 .

6 ـ ر.م . ألبيريس : الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين ، ترجمة . جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت 1965

7 ـ ر.ل.بريت : موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة . عبد الواحد لؤلؤة ، ج2 ، دار الحرية ، بغداد 1979 .

8 ـ روبرت سبلر : الأدب الأمريكي (1910ـ1960) ، ترجمة . محمود محمود ، مكتبة النهضة العربية .

9 ـ رينيه ويلك و أستن وارين . : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب ، دمشق 1972 .

10ـ روجي جارودي : وعود الاسلام ، ترجمة . مهدي زغيب ، الدار العالمية للطباعة .

11 ـ رينولد نيكولسون : في التصوف الاسلامي و تاريخه ، ترجمة . أبو العلاء عفيفي ، ط 1956 .

12 ـ سي دي لويس : الصورة الشعرية ، ترجمة . أحمد نصيف الجنابي مالك ميري ، سلمان حسن ابراهيم ، دار الرشيد للنشر 1982 .

13 ـ ستانلي هايمن : النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ، ترجمة . إحسان عباس ، محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت 1981 .

14 ـ فرويد (سيجموند) : تفسير الأحلام ، ترجمة . مصطفى صفوان ، دار المعارف ، بيروت .

15 ـ كولن ولسون : الشعر و الصوفية ، ترجمة . عمر الديراوي أبو حجلة ، ط 2 ، دار الآداب بيروت 1979 .

16ـ كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ترجمة . جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر .

ـ دوريات (مجلات و جرائد) :

1ـ مجلة الآداب (لبنان)

2 ـ الثقافة (الجزائر)

3 ـ الثقافة و الثورة (/)

4 ـ فصول (مصر)

5 ـ كتابات معاصرة (لبنان)

6 ـ الرؤيا (الجزائر)

7 ـ الكاتب العربي (سوريا)

8 ـ عالم الفكر (الكويت)

9 ـ تجليات الحداثة (الجزائر)

10 ـ القصيدة (/)

11 ـ اللغة و الأدب (/)

12 ـ إبداع (مصر)

13 ـ الفكر المعاصر (/)

14 ـ الأدب الاسلامي (السعودية)

15 ـ جريدة الشعب (الجزائر)

16 ـ الجمهورية (/)

17 ـ النصر (/)

18 ـ الشروق الثقافي (/)

19 ـ الأصيل (/)

20 ـ الحياة (/)

فهــرس الموضوعات

صفحة